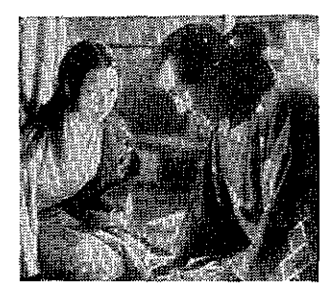
CAHIERS

DU CINÉMA

4.80

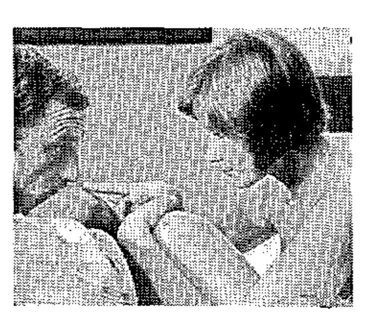
158 **MIZOGUCHI KENJI** 158

NOS COUVERTURES



Kyo Machiko et Mori Masayuki dans **Ugetsu Monogatari (Contes de la lune vague)**, film le plus célèbre de Mizoguchi Kenji.

Ci-dessous : Philippe Leroy et Macha Méril dans **La Femme mariée**, de Jean-Luc Godard, sélectionné par le Festival de Venise : vingt-quatre heures de la vie que vit une femme **(Anouchka-Films).**



L'abondance des matières nous oblige à reporter à un prochain numéro, avec plusieurs critiques de films récents, la publication des articles rédigés par Yoda Yoshikata sur Mizoguchi.

Cahiers du Cinéma

AOUT-SEPTEMBRE 1964 TOME XXVII. — N° 158

L'Empereur Ermite écoute l'Empire
Tout à coup si la cascade s'arrêtait ?

PAUL CLAUDEL.

SOMMAIRE

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
5, rue Clément-Marot, Paris (8e) - 225-93-34 - *Secrétariat :*
Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette.

Mizoguchi Kenji et Wakao Ayako pendant le tournage de *Gion bayashi*, 1953 *(La Fête à Gion)*.

Le dossier Mizoguchi

Ce « dossier Mizoguchi » est, pour la plus grande part, fait d'entretiens recueillis à Tokyo et Kyoto auprès des principaux collaborateurs du cinéaste. Ces propos se contredisent parfois (sur l'attitude politique de Mizoguchi, par exemple), le plus souvent se recoupent et, parfois, se répètent : contradictions, recoupements, répétitions étant également instructifs, nous n'en retranchons pas une phrase.

Pour réaliser, réunir et transcrire ces six entretiens, il aura fallu toute l'obstination, la passion d'Ariane Mnouchkine : sans elle, nous n'aurions pu rendre ce nouvel hommage à Mizoguchi — qu'elle en soit ici remerciée, ainsi que Marcel Giuglaris, pour l'aide qu'il lui apporta et l'intérêt qu'il prit à la constitution de ce « dossier ».

Rappelons, d'autre part, que Tanaka Kinuyo (1) fut l'une des interprètes favorites de Mizoguchi (pour ne rappeler que les titres connus en France : Utamaro o meguru gonin no onna, Yoru no onna tachi, Musashino fujin, Saikaku ichidai onna, Ugetsu monogatari, Sanshô dayû, Uwasa no onna); *que Mizutani Hiroshi fut le décorateur attitré de ses films pendant de longues années ; que Miyagawa Kazuo fut le chef-opérateur de la plupart de ses dernières œuvres* (Oyûsama, Ugetsu monogatari, Gion bayashi, Sanshô dayû, Chikamatsu monogatari, Uwasa no onna, Shin Heike monogatari, Akasen chitai); *que Kawaguchi Matsutaro et Yoda Yoshikata, enfin, furent (le premier depuis* Kyôren no onna shishô, *1926 ; le second depuis* Naniwa hika, *1936) les scénaristes, tantôt séparés, tantôt unis, de presque tous ses chefs-d'œuvre. Quant à messieurs Takagi et Tsugi, ils précisent eux-mêmes leur rôle auprès de Mizoguchi.*

Marcel Giuglaris

Années d'apprentissage

Mizoguchi Kenji est né le 16 mai 1898 à Ushima, sous-quartier de Hongo, un des plus vieux arrondissements de Tokyo. Il fut un pur Edoko (habitant de Tokyo), chose encore bien plus rare qu'un Parisien de Paris.

De son père, on ne sait pas grand-chose, sinon qu'il était « brave » et maladroit en affaires... « Mon père avait eu une petite usine, mais, lors de la crise économique qui suivit la guerre russo-japonaise, il avait fait faillite, aussi dûmes-nous déménager. »

La famille était allée s'installer dans un de ces taudis qui bordaient la rivière Sumida, dans le quartier d'Asakusa. Peu après, Kenji fut mis à l'école primaire voisine, celle d'Ishihama (la grève). Il y fut un élève plus que moyen. Dans la même classe que lui, il y avait parmi les autres garçons un certain Kawaguchi Matsutaro, c'était le meilleur élève de la classe. C'est tout comme si la faillite du père Mizoguchi offrait en compensation à l'éducation de son fils tous les éléments de son destin. Asakusa, c'est encore le quartier des petits théâtres, et un quartier de misère. Au bout de la rue des théâtres, un grand temple boudhique que fréquentent les commerçants d'alentour, les acteurs des théâtres voisins, et auquel viennent surtout les prostituées de Yoshiwara, le quartier réservé tout proche. Sous le temple, c'est le dépotoir des vieux livres et le havre des chiffonniers. Tout près, des échoppes d'artisans. Derrière, un terrain alors vague où régnaient les truands et où s'exerçaient les bateleurs.

« J'avais pour camarade de classe Kawaguchi Matsutaro. C'était un véritable génie. Il eut du talent dès sa naissance. Je me souviens que, dès qu'il eut dix-huit ans, il commença à donner des romans à des revues de premier ordre, et elles les publiaient.

(1) Tout au long de cet ensemble, et comme nous l'avions déjà fait dans notre filmographie du nº 95, nous respecterons l'usage japonais, qui énonce le nom propre avant le prénom.

« Moi, par contre, j'étais un médiocre. Ce qui me plaisait le plus, quand je sortais de l'école, était d'aller flâner dans le parc d'Asakusa. Je me faufilais dans les salles de théâtre et dans les cinémas. C'est là où j'ai appris mon métier. Si j'avais fait des études conventionnelles, je n'aurais jamais eu l'occasion de me découvrir une originalité. Etudiant avec la vie elle-même, j'ai fini par croire que toute la vie n'est qu'une interminable école, pas seulement une école de spectacle, mais une école d'humanité, une école de plaisir aussi. Pour toutes ces écoles, j'ai payé des frais de scolarité !...

« Je connais ce quartier d'Asakusa mieux que je me connais moi-même. Quand j'y étais enfant, le cinéma était encore tout près du théâtre d'ombres chinoises. Mais surtout, il y avait les petits théâtres ; là où se trouve l'actuelle salle de Taishokan, il y avait une petite salle de Shimpa (forme populaire du théâtre Kabuki). On pouvait y entrer pour deux sen. Deux sen, c'étaient deux centimes. »

Mais la situation financière de la famille était loin de s'améliorer. Sitôt l'école primaire terminée, Kenji entra comme apprenti chez un dessinateur sur tissus de cotons, ce genre de cotonnades dont on fait les kimonos d'été.

« Ce que je voulais, c'était devenir peintre, un vrai peintre, et j'allais fréquenter l'atelier Aoibashi (le Pont bleu) à Tameike. »

Pendant ce temps, pour vivre, il fait des séries de petits métiers. Tout cela ne va pas bien loin. Il va bientôt avoir dix-neuf ans, il s'agit d'entrer dans la vie et de choisir un vrai métier. Soudain, il apprend qu'un journal de Kobe, le « Kobe shimpo », cherche

Ningen, 1925 (L'Homme).

un dessinateur d'annonces publicitaires. Rien ne le retient à Tokyo, il réussit à se faire embaucher et, pour la première fois, quitte Tokyo pour cette région du Kansai qui jouera un si grand rôle dans sa vie.

Le « Kobe shimpo » n'est pas un grand journal, bien loin de là ; et, pour celui-ci, un dessinateur doit savoir tout faire. Mizoguchi est officiellement membre du service publicité, mais, en même temps, il est rédacteur de faits divers et doit même aider le service scientifique.

1917, c'est la troisième année de la guerre, une guerre que les Japonais ne font pas, bien qu'ils appartiennent officiellement au camp des Alliés. 1917, c'est pour les capitalistes japonais une année faste comme le Japon n'en a encore jamais connue. Tous les marchés asiatiques abandonnés par les Anglo-Français, les premiers surtout, sont tombés dans leurs mains. Le Japon exporte en Chine et dans toute l'Asie. Le port de Kobe est en pleine activité. Le Japon et le capitalisme japonais garderont désormais la nostalgie de cette année merveilleuse où toute l'Asie n'était qu'un client japonais. La première idée de la « zone de coprospérité » remonte à cette nostalgie.

1917, c'est en même temps pour le prolétariat japonais l'année de la pire misère. La prospérité a fait monter tous les prix, mais, sous prétexte que « le Japon est en guerre », les salaires sont demeurés bloqués à ce qu'ils étaient en 1914. De plus, comme c'est la guerre, les mouvements politiques n'existent pas, les syndicats et les partis de gauche sont encore dans les limbes, et la misère n'offre aux pauvres que la ressource de souffrir. Kobe, avec son port, ses contacts avec l'étranger, est mieux informé que le reste du Japon de ce qui se passe dans le monde ; aussi, quand, en novembre, éclate la Révolution russe, Kobe est une des premières villes du Japon à s'agiter. Rien de ce qui se passe à Petrograd ne laisse Kobe indifférent.

Le malaise social est d'ailleurs si profond qu'en août 1918, éclatent un peu partout au Japon ce que l'on a appelé les « émeutes du riz », une révolte de demi-morts de faim que la police mate en tirant sur les manifestants.

Né pauvre et ayant toujours vécu comme un pauvre, Mizoguchi est du côté de ceux qui se révoltent, mais il croit moins à la politique qu'à la bonté humaine et il joint le mouvement de Kagawa Toychiko, un protestant qui est un véritable saint (on le surnommera « le Gandhi japonais ») et qui lance un mouvement d'entraide sociale. Cela le fera d'ailleurs arrêter, rouer de coups par la police, emprisonner.

La guerre se termine. Avec la paix, les Occidentaux reviennent sur les marchés asiatiques, le marasme économique succède aux années de prospérité ; partout, on débauche, le « Kobe shimpo » connait des difficultés, le chômage est partout, les premières organisations ouvrières se forment. Mizoguchi quitte le journalisme. Il quitte également Kobe. Tant qu'à être chômeur, mieux vaut l'être à Tokyo qu'ailleurs.

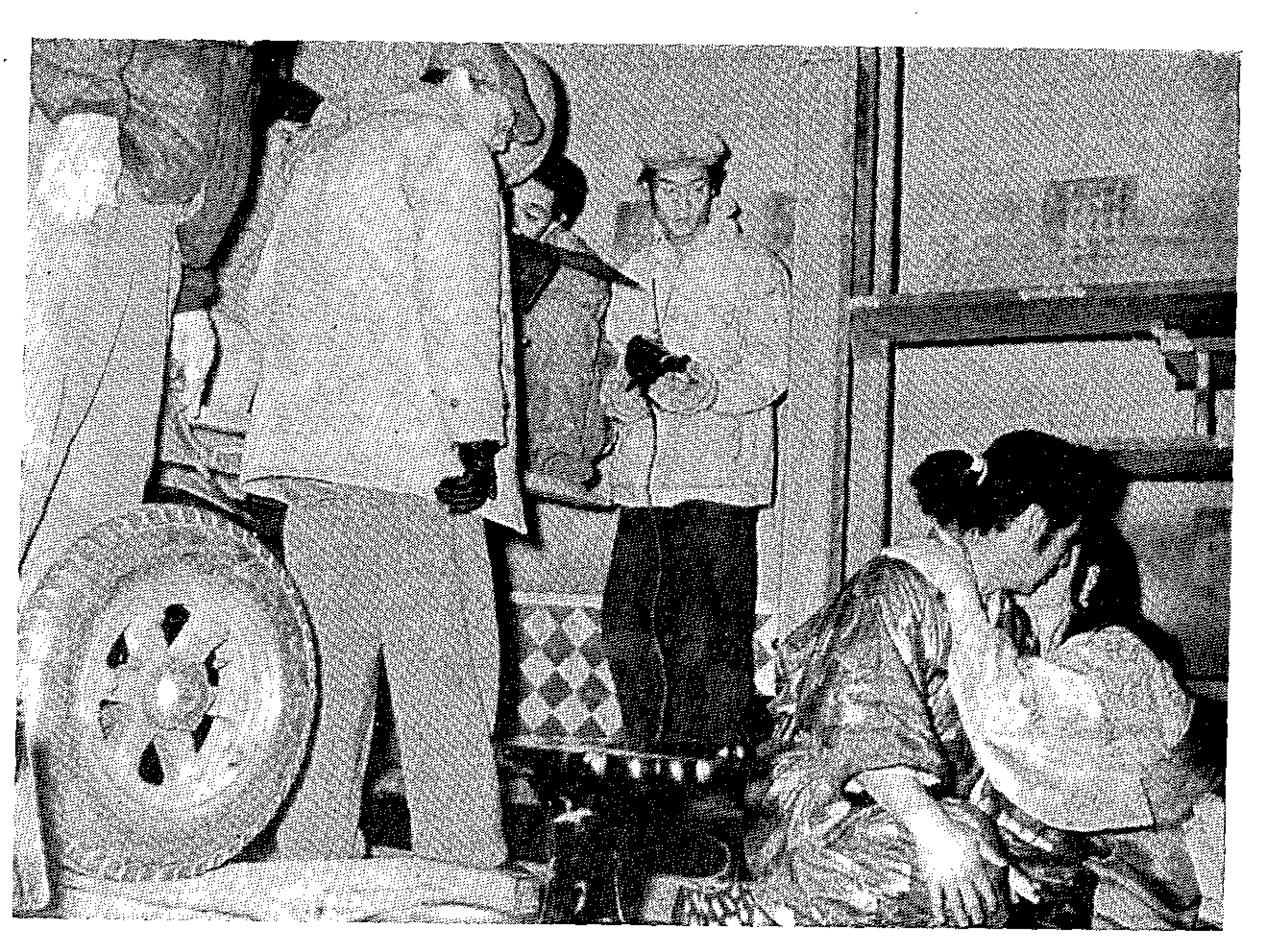
A Tokyo, la situation de la famille n'est pas brillante. La mère de Mizoguchi est morte, son père est, lui aussi, chômeur, sa sœur a dû être adoptée par une autre famille. Quant à Mizoguchi, il ne trouve pas de travail. Il n'a plus rien que quelques amis, un surtout qui est professeur de biwa — une sorte de luth — et qui habite de l'autre côté de la rivière Sumida, dans le quartier de Mukojima, c'est-à-dire tout près de l'endroit où la Nikkatsu, la première véritable société de cinéma qu'ait connu le Japon, a installé ses studios. Que faire ? Nulle part, il n'y a d'offres d'emplois. Mizoguchi pense encore à devenir peintre, mais surtout, il végète.

Or, parmi les élèves qui viennent apprendre l'art du biwa, il y avait un petit acteur nommé Tomioka. Il avait tout au plus déjà joué quelques rôles de second plan. C'est pourtant lui qui, pour la première fois, parla de cinéma à Mizoguchi.

« Et comme je n'avais rien à faire, j'allais souvent me promener dans les « studios » de la Nikkatsu. Ce que l'on appelait si pompeusement « les plus grands studios cinématographiques du Japon » n'était qu'une sorte de vitrine au milieu d'un grand terrain désert. Mais c'est là où j'ai commencé à penser qu'il me serait sans doute plus facile de devenir acteur que peintre. »

Par Tomioka, Mizoguchi fit la connaissance d'un jeune metteur en scène nommé Wakayama Osamu. C'est lui qui le recommanda au studio et, en mai 1921, il était embauché. Cependant, comme il n'y avait pas d'emploi d'acteur, on le classa assistant-metteur en scène, ce qui, alors, signifiait à peu près domestique du metteur en scène...

Marcel GIUGLARIS.



Ugetsu monogatari, 1953 (*Contes de la lune vague*, tournage : Mizoguchi Kenji, Mori Masayuki, Kyo Machiko).

Six entretiens autour de Mizoguchi

Kawaguchi Matsutaro :

— *Vous étiez un ami d'enfance de Mizoguchi, et vous êtes le seul à pouvoir nous parler de lui, avant qu'il soit devenu cinéaste...*

— Nous étions ensemble à l'école primaire. Puis, je me suis orienté vers le théâtre, et nous nous sommes perdus de vue. Je l'ai rencontré de nouveau dans un studio, en 1924, juste après le grand tremblement de terre. Quand nous étions écoliers ensemble, il ne me paraissait pas particulièrement intéressant. Par exemple, je m'occupais de littérature, du journal de l'école et de bien d'autres choses, mais lui non. Je n'aurais jamais pu penser qu'il deviendrait un grand metteur en scène.

— Quelles différences y avait-il entre votre travail avec Mizoguchi et celui avec d'autres metteurs en scène ?

— J'ai écrit beaucoup de romans, et de nombreux films en ont été tirés. Je ne me suis jamais occupé de ce que les autres metteurs en scène pouvaient faire de mes romans. Avec Mizoguchi, au contraire, je travaillais au scénario, et souvent il me faisait tout modifier. J'avais l'impression d'être dévoré, mais j'étais cependant enchanté de travailler avec lui.

— Quelles différences y avait-il entre votre travail et celui de Yoda ?

— En général, Mizoguchi prenait autour de lui les meilleurs de chaque spécialité, Yoda, Mizutani, Hoya, etc. Il les laissait faire à leur guise. Mais, en fait, il ne faisait confiance à personne. En ce qui concerne les *Contes de la lune vague*, par exemple, Yoda, Mizoguchi et moi avons passé une journée près du lac Biwa et Mizoguchi nous a demandé à tous deux d'écrire quelque chose. J'ai écrit un roman, qui a été publié, et Yoda un scénario, mais Mizoguchi a beaucoup plus pris dans mon roman que dans le scénario de Yoda.

— Mais n'y avait-il pas déjà une légende à la base de ce film ?

— En effet, il y avait une légende, et aussi un livre d'Ueda Akinari, qui était une histoire de fantômes. De mon côté, j'ai ajouté deux histoires du Lac Biwa.

— L'idée de raconter en parallèle l'histoire du potier et celle du samouraï existait-elle déjà dans votre roman, ou bien venait-elle de Mizoguchi ou Yoda ?

— C'est une de mes idées. Bien sûr, on trouvait déjà dans la légende l'histoire des deux frères, mais c'est moi qui ai eu l'idée de les conter en parallèle. Mizoguchi aimait beaucoup cette idée.

— Comment faut-il interpréter la scène de la fascination de Ghenjyro par la danse de la princesse ?

— C'était déjà dans la légende. Mais cette attirance pour le mystère se trouve dans le caractère japonais, et certainement aussi européen. La vie est remplie de contradictions, mais, chez les Orientaux, il y a une certaine résignation à ces contradictions.

— Vous m'avez dit que Mizoguchi vous « dévorait », lorsque vous travailliez avec lui ; quels étaient les points de « friction » ?

— Tout était sujet à discussions, et bien sûr, c'est lui qui gagnait toujours. Il avait tous les pouvoirs. Mais je lui tenais tête jusqu'au dernier mot. Mizoguchi disait : « Je ne fais pas une explication de texte de ton roman ! Je peux changer ce que je veux ! » Je lui répondais : « Très bien, dans ce cas je retire mon roman ! » Heureusement, Yoda était toujours là pour nous calmer.

— Une fois le scénario bien établi, restait-il des points vagues sur lesquels Mizoguchi improvisait ?

— En fait, Mizoguchi n'écrivait pas vraiment un scénario, mais plutôt une sorte de mémorandum. La veille du tournage, il repensait chaque plan. C'est pour cette raison que je n'aimais pas tellement travailler avec lui, car il me demandait mon avis, mais ne le suivait jamais. Je lui disais : « Je n'aime pas cela », mais il me répondait : « Qu'est-ce que cela peut te faire, si le résultat est bon ? » Or, ses films avaient un grand succès... mais moi, je ne les aime pas.

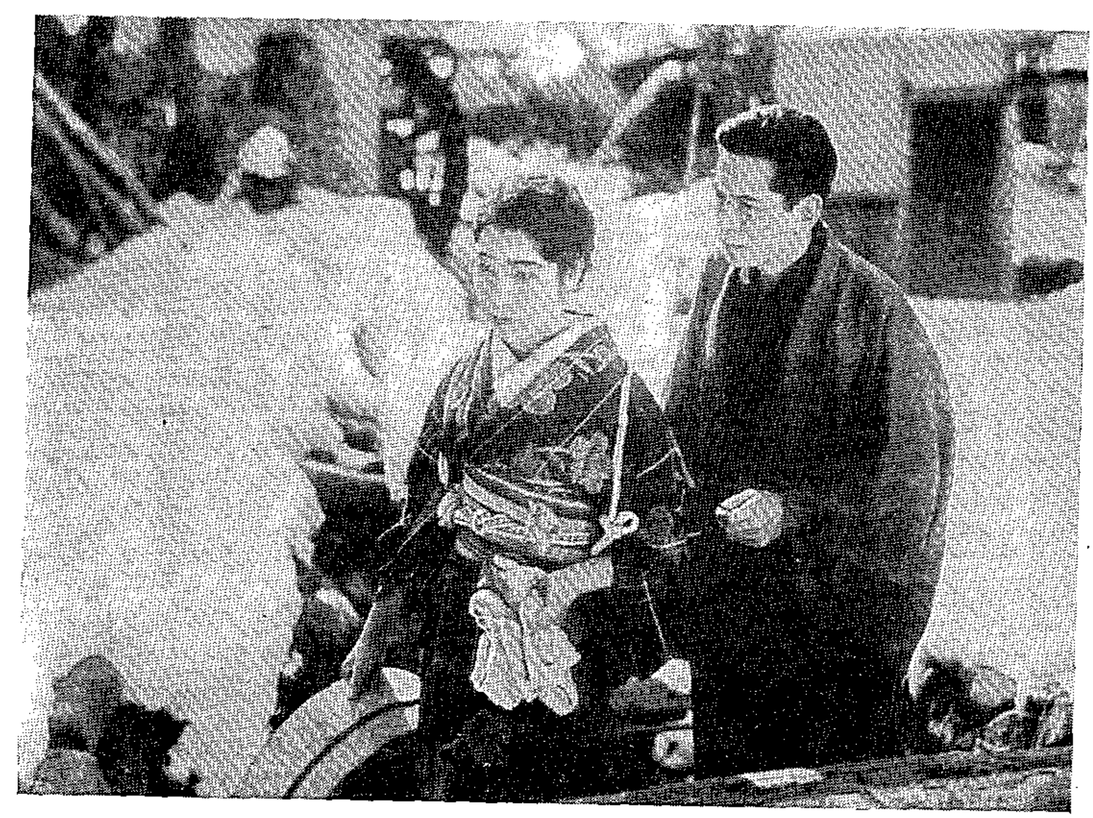
— Pourquoi, alors, avez-vous continué à travailler avec lui ?

— Pendant notre collaboration pour un film, j'étais très en colère, et surtout en voyant le film. Mais à chaque nouveau scénario, notre amitié, qui datait de l'enfance, me faisait tout oublier. Heureusement, sans quoi nous serions devenus ennemis mortels.

— Pourquoi n'aimez-vous pas ses films ? Pensez-vous qu'ils sont mauvais, ou que Mizoguchi a déformé votre pensée ?

— Cela vient simplement de la différence qu'il y a entre un auteur de cinéma et un auteur tout court. Un écrivain véritable sera toujours blessé des modifications qu'on apporte à ses œuvres.

— Mais, à partir du moment où vous acceptiez de devenir momentanément un écrivain de cinéma, pourquoi ne pas en avoir accepté les conséquences et les risques ? Pourquoi avoir conservé cet esprit de possession qui n'appartient qu'aux écrivains tout court ?



Aien-kyo, 1937 (L'Impasse de l'amour et de la haine : Yamaji Fumiko, Shimizu Masao), scénario de Kawaguchi et Yoda.

— Mais parce que, pour ma part, je n'ai jamais fait de « scénario » pour Mizoguchi, c'est Yoda qui les faisait. Moi, je n'étais qu'écrivain.

— *Pensez-vous qu'il y ait une évolution dans l'œuvre de Mizoguchi ?*

— Cela risquerait d'être très long, mais, pour l'éviter, je dirai en un mot que Mizoguchi était un opportuniste. Quand, par exemple, le marxisme a pénétré au Japon, il a suivi la mode. Ensuite, pendant la guerre, les communistes ont été persécutés, et Mizoguchi a viré à droite. Puis, il y a eu la démocratie, et il est devenu démocrate. Mizoguchi suivait les courants de son époque, comme un bouchon suit l'eau, ce qui n'empêche pas qu'il y ait un certain « mizoguchisme », qui lui est très personnel.

— *Qu'entendez-vous par là ?*

— Je crois que c'est la recherche de la beauté qui était l'élément constant de sa personnalité et de ses œuvres.

— *A-t-il vraiment penché vers le fascisme, au moment de la guerre ? Il a fort peu tourné pendant cette période, et les films de commande qu'il a réalisés ne satisfaisaient pas toujours les autorités...*

— Il n'a pas résisté à la force de la droite. Un jour, je lui ai dit : « Tu es sans force devant les influences de l'époque », et il m'a répondu : « Je cherche ce que le peuple demande, et demande maintenant. »

— *Qu'entendez-vous par recherche de la beauté ?*

— Il faudrait passer tous ses films en revue, et de plus, cela dépend de la sensibilité de chacun. Mais, par exemple, ce qui l'intéressait dans la vie de tous les jours, c'était cette beauté du quotidien ; il lui fallait la saisir, la capter. Sur ce point, je l'adore.

— *En quoi vous opposiez-vous à lui ?*

— Pendant notre collaboration, je ne pensais qu'à nos querelles, et même après sa mort ; maintenant, il n'y a pas un point sur lequel je ne l'admire : c'était un homme complet, sans point faible.

— *Pourtant, vous venez de le traiter d'opportuniste...*

— Dans son travail, oui, mais pas en tant qu'homme. En fait, quand j'ai employé le terme d'opportuniste, je voulais dire qu'il désirait donner au peuple ce que le peuple voulait. Il n'avait pas d'opinion lui-même... Pour un metteur en scène, avoir une « idée » n'est pas indispensable.

— *Et pour vous ?...*

— ... Pour moi non plus. Voyez-vous, dans un film, il y a au départ un roman, une histoire et, à l'arrivée, des spectateurs. Le metteur en scène est le lien entre les deux, la sensibilité motrice en quelque sorte. C'est au critique de découvrir des idées dans une œuvre. Mizoguchi et moi, nous sommes des hommes sans idées.

— *Que pensez-vous des films de Mizoguchi auxquels vous n'avez pas participé ?*

— En fait, j'ai participé à tous ses films, sauf aux *Quarante-sept rônins,* parce que c'est un sujet qu'on tourne chaque année, et parfois deux fois l'an.

— *Mais je croyais que vous n'aviez pas participé à* Akasen chitai ?

— C'est vrai, j'avais oublié...

— *Et* Sanshô dayû ?

— Non plus.

— *Et* Saikaku ichidai onna ?

— Non plus. Je le considère d'ailleurs comme son chef-d'œuvre.

— *Et les autres, qu'en pensez-vous ?*

— Mais enfin ! Si vous écriviez un roman, vous n'aimeriez pas... En fait, j'aime assez ceux auxquels je n'ai pas participé, je les aime beaucoup même.

— *Aimez-vous beaucoup le cinéma ?*

— Je ne sais pas si je l'aime ou non, je vis dedans, et j'ai peur pour son avenir.

— *Alliez-vous au cinéma avec Mizoguchi ?*

— Oui, très souvent.

— *Quels metteurs en scène aimait-il, chez les Européens et les Américains ?*

— Lubitsch, énormément, pour sa façon de parler de la femme. Mizoguchi a beaucoup appris de lui.

— *Pour* Naniwa hika, *a-t-il été influencé par le cinéma américain ?*

— Je ne sais pas en quoi exactement, mais je sais qu'à partir de ce film, il a changé. A partir de là, il a voulu exprimer quelque chose.

— *Connaissait-il Hawks et Sternberg ?*

— Je ne crois pas.

— *A-t-il été frappé par le néo-réalisme italien ?*

— Enormément ; surtout par *Le Voleur de bicyclette.*

— *Malgré vos conflits, étiez-vous restés en bons termes ?*

— Quand il était à l'hôpital, déjà très malade, et comme il avait d'énormes complications familiales, la femme de son frère m'a demandé d'aller le voir, pour mettre au point les questions testamentaires, etc. Mizoguchi ne m'a rien dit, et il a tout confié à quelqu'un d'autre...

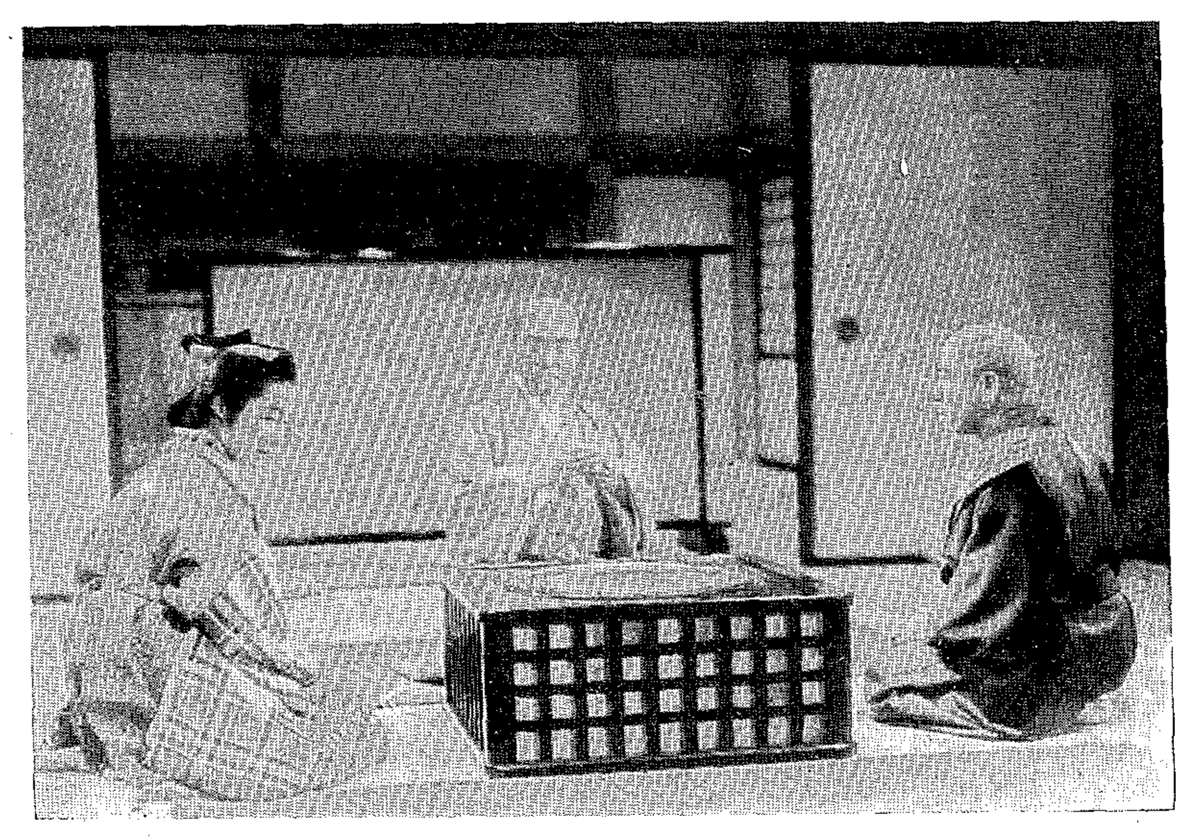
Quelques jours avant sa mort, je lui ai rendu visite, et il m'a dit : « Tu m'as vaincu. » Cela m'a beaucoup frappé, car, bien qu'amis, nous étions finalement des rivaux, toute notre vie en compétition. Et soudain, Mizoguchi sentait que j'avais triomphé, qu'il était vaincu par sa maladie. Et ce qu'il m'a dit m'a fait mal. Je n'ai jamais eu d'autre rival que lui et, après sa mort, je n'ai plus travaillé pour le cinéma : je n'en avais plus envie. Je vous le répète, il a été mon seul rival, et je lui lève mon chapeau.

Monsieur Takagi :

— *Quelle a été votre carrière avec Mizoguchi ?*

— J'ai été son premier assistant de 1934 à 1941. J'ai fait avec lui tous les films de la Daiichi Eiga de cette époque, et quelques autres. Nos deux familles étaient amies, et c'est ainsi que j'ai commencé à travailler avec lui. Nous habitions le même appartement. Je me souviens d'ailleurs d'un détail : il avait une peur atroce des rasoirs...

Gion bayashi (tournage : Mizoguchi Kenji, Kogure Michiyo).



Genroku chushingura, 1942 (*Les Quarante-sept rônins* : Takamine Mieko et, au centre, Kawarazaki Chojuro).

Quand il faisait un film, il ne pouvait pas dormir de la nuit. Il n'avait pas de script ; il se tournait et se retournait toute la nuit dans son lit, répétant chaque scène, interprétant tous les rôles... Il n'avait pas de script, parce qu'il travaillait selon le fameux système « one scene one cut », et parfois « two scenes one cut ». Aussi lui fallait-il préparer ces longues scènes la veille. Dans le scénario, il indiquait seulement la psychologie des personnages, quelques indications de décor, mais ni les mouvements des acteurs, ni ceux de la caméra. C'est bien simple, il nous est souvent arrivé d'écrire le script une fois le film terminé !

— *Comment Mizoguchi se comportait-il au moment du tournage ?*

— Il était terrible. Souvent, nous avons travaillé quatre jours et quatre nuits d'affilée, sans dormir ; et si Mizoguchi voyait quelqu'un bâiller sur le plateau, il lui disait : « rentrez donc dormir chez vous ! » Seulement, si quelqu'un quittait le plateau, il arrêtait le tournage... Alors, tout le monde restait. Yoda l'avait surnommé « la sangsue démoniaque », car il vidait les gens de tout ce qu'ils avaient, et les laissait tomber ensuite.

Mais il était aussi exigeant envers lui-même. Par exemple, il connaissait mal la musique, et il me confiait ce domaine ; mais en même temps, il travaillait de son côté, apprenait tout ce qu'il pouvait sur la musique, et je savais que, s'il m'égalait, j'étais fichu, ce qui faisait que je travaillais encore plus dans ce domaine. Le résultat, c'est que, maintenant, je suis très calé en musique.

Aussi, nous avions de perpétuelles discussions : mais c'était nécessaire, car si on ne lui tenait pas tête, il ne vous estimait pas. Un jour, par exemple, pour tourner une scène qui se passait dans une banque, il voulait entasser des billets contre les murs jusqu'au plafond : il n'avait jamais été dans une banque ! J'ai dû lui expliquer très longuement comment c'était en réalité ; eh bien, j'ai su par la suite que, sans rien m'en dire, il était allé, un peu plus tard, vérifier dans la banque la plus proche...

J'ai vu Yoda pleurer de vraies larmes, et les acteurs aussi, les techniciens : tous suaient du sang.

— *Vous avez été metteur en scène : quelle influence Mizoguchi a-t-il eue sur vous ?*

— Très grande : c'est à cause de lui que j'ai abandonné ce métier, et que je suis devenu producteur. Personne ne peut le dépasser, en tout cas pas moi.

— *Mizoguchi se considérait-il comme un artiste ou comme un artisan ?*

— Un artiste, je crois, sans mépriser pour autant l'artisan.

— *S'estimait-il spécifiquement japonais, ou cette appartenance n'avait-elle aucune importance pour lui ?*

— Il se considérait avant tout comme un cinéaste japonais, et ne touchait à rien qu'il ne connût. Au début de sa carrière, il ne faisait que des films sur l'époque Meiji, qu'il aimait beaucoup, et surtout qu'il connaissait parfaitement.

— *On dit qu'il allait souvent au cinéma : quels films aimait-il ?*

— Je crois qu'il préférait les films européens — surtout français — aux films américains. D'un film, il ne pouvait sortir qu'enthousiaste ou furieux. Car il voyait aussi des films médiocres, qui le mettaient en colère.

— *Et le théâtre ?*

— Il aimait le Kabuki et le Shimpa (1), mais pas le théâtre moderne. Souvent, ses sujets venaient du Kabuki ou du Bunraku, et il a fait de la mise en scène de Shimpa.

— *Combien de temps mettait-il à faire un film ?*

— Il avait en moyenne 45 jours de tournage, mais il arrivait aussi qu'il s'arrêtât deux ou trois jours de tourner...

— *Il se plaignait des compagnies de production qui le limitaient...*

— Hum !... Le directeur de la Daiei, par exemple, M. Nagata, était un grand ami de Mizoguchi, et le comprenait très bien. D'ailleurs, les compagnies elles-mêmes avaient vite compris qu'il valait mieux ne pas presser Mizoguchi : chaque fois qu'elles l'avaient fait, le film, comme par hasard, avait été un four ! A tel point qu'il arrivait à Mizoguchi d'exagérer : il était parfois trop exigeant. Avec la Daiei, qui était une petite compagnie — expérimentale —, il devait respecter les délais sous peine de ruiner l'affaire. « Je m'en fous ! », disait-il, « qu'on ne paye personne ! Mais je terminerai quand je saurai que c'est fini, pas avant. »

Il faut dire que Mizoguchi n'a fait que des chefs-d'œuvre — sauf pendant la guerre, où il ne mettait rien de lui-même dans ses films.

— *En dehors des rasoirs, y avait-il quelque chose de précis qu'il détestait violemment ?*

— Les appareils mécaniques. Il n'aimait pas la mécanique ; il avait même horreur des ventilateurs sur le plateau.

— *Et la caméra ? N'en avait-il pas peur ?*

— Non. Mais il n'a jamais regardé dans un viseur tout le temps que j'ai travaillé avec lui, jamais.

---

(1) Permettons-nous de rappeler, pour ceux de nos lecteurs qui l'auraient oublié, que le Shimpa est une forme de théâtre populaire, introduite à l'époque Meiji (c'est-à-dire la fin du XIXe siècle, lorsque l'empereur Meiji décida d'ouvrir son pays aux influences occidentales). Le Shimpa est donc un curieux mélange de machinerie traditionnelle et de style de jeu occidental ; les sujets pouvant être aussi bien historiques que « contemporains ».

Le Kyogen est une courte farce qui est jouée entre deux Nô au cours d'une journée de Nô, et qui tient lieu de détente.

Quant au Bunraku (auquel Mizoguchi s'intéressa beaucoup), c'est le théâtre de marionnettes — tel que l'illustra particulièrement le grand Chikamatsu Monzaemon.

Mizutani Hiroshi :

(M. Mizutani Hiroshi commence à parler dès que je prononce le nom de Mizoguchi, et il poursuit...)

— Quand Mizoguchi était jeune, il voulait être peintre. Et il a toujours gardé les yeux d'un peintre. Son regard transperçait tout, exigeant pour le moindre accessoire, le plus petit objet ; il était donc terriblement difficile à satisfaire. Quand il tournait, il était comme un peintre qui corrige son œuvre sans cesse. Pour lui, le tournage n'était pas — comme pour certains cinéastes — la réalisation, l'accomplissement, la fin recherchée : mais un commencement ; c'était *l'attaque* ! C'est pourquoi je pense qu'il n'a jamais atteint le sommet de son génie, même dans ses derniers films : il aurait toujours continué à corriger, toujours.

Il choisissait lui-même les costumes, et y attachait une grande importance. Mais en même temps, il était lâche avec ses acteurs, qui voulaient le plus souvent de jolis costumes alors même qu'il leur fallait des guenilles. Il semblait leur céder, et leur disait : « Ce n'est pas mal comme ça, mais demandez quand même à Mizutani. » Et à moi : « C'est horrible ! Pas question ! »

En ce qui concerne la couleur, il avait voulu en faire dès les débuts. C'est moi qui l'ai freiné : je voulais que la couleur et ses techniques s'améliorent et que, nous aussi, nous nous améliorions, pour être dignes de la couleur. Mais il était toujours impatient d'utiliser les nouveaux procédés, c'était un passionné.

— Quand vous abordiez un nouveau film avec Mizoguchi, à quel moment commenciez-vous la préparation des décors ?

— C'est difficile à dire : on commençait à préparer les décors dès que l'idée du film germait. Mizoguchi travaillait avec Yoda, qui écrivait tout ce qu'il disait (c'est bien simple, on appelait Yoda « la dactylo »). L'écriture du scénario prenait au moins trois mois, parfois jusqu'à six mois. En même temps, Mizoguchi m'appelait pour faire les repérages, mais je ne commençais vraiment à travailler que lorsque le scénario avait pris forme : il changeait souvent son scénario en fonction du décor, et Yoda n'aimait pas ça !

De plus, Mizoguchi expliquait ce qu'il voulait de façon si abstraite, qu'il arrivait souvent aux décorateurs de devoir reconstruire complètement leurs décors, trois ou quatre fois. Mais cela ne m'est pas arrivé : j'étais très prudent, et je ne réalisais le décor que lorsque j'étais tout à fait sûr de ce qu'il voulait. Ce que j'ai dit à propos de Yoda est également vrai pour nous : Mizoguchi était le meilleur chef d'orchestre, mais pour les meilleurs musiciens !

On l'a souvent traité d'opportuniste. Certains ont dit de lui : « Il penche avec le vent. » Mais ce n'était pas cela. Par exemple, quand on lui disait quelque chose, il l'acceptait tout de suite, l' « avalait ». Mais, une fois digéré, cela devenait son avis, à lui. Quel estomac il avait pour ça !... Un jour, il était au bain public avec Sakai, et ils discutaient d'une idée, tous deux d'un avis absolument opposé. Cinq minutes plus tard, Sakai furieux entendait Mizoguchi parler du même sujet, mais en employant avec la plus grande conviction tous les arguments qu'avait donnés Sakai ! Il avait compris, assimilé et les réemployait. C'est ainsi que, sur le plateau, il assimilait les idées des autres à une vitesse incroyable.

D'ailleurs, ses décisions étaient imprévisibles : pour le suicide de Madame Yuki, il voulait d'abord qu'elle se tue avec un objet très, très aigu. Je lui avais trouvé une paire de ciseaux terrifiante. Il ne l'a pas employée. Mais, des années plus tard, dans *Une femme dont on parle* (*Uwasa no onna*), il a utilisé ces ciseaux...

Uwasa no onna, 1954 (*Une femme dont on parle*, tournage : Tanaka Kinuyo, Kuga Yoshiko, Mizoguchi Kenji).

Autre chose : pour écrire une lettre, une simple lettre, il arrivait avec tout un bloc de papier fin (presque du papier hygiénique) pour faire ses brouillons... Autant il était mauvais calligraphe au début de sa vie, autant il fut remarquable à la fin. Il disait, d'un objet d'art, qu'il fallait dépasser l'attirance qu'on avait pour lui, car c'était encore en être séparé. « Il faut se fondre en lui, qu'il se fonde en vous. »

Et puis, il avait un mépris profond pour les gens qui se répétaient ; il détestait les redites. Ses propres œuvres, une fois terminées, lui devenaient étrangères, indifférentes, lui répugnaient presque. Mais *pendant*, il ne voyait aucune raison de les terminer. Il aurait pu tourner un film pendant vingt ans, s'il n'y avait pas eu les délais des compagnies. *Après*, il abandonnait complètement ce qu'il avait fait là et l'oubliait.

Je crois que toute sa vie Mizoguchi a essayé de peindre la femme idéale. Son grand sujet, c'est la femme — la force de la femme, surtout. C'était un homme faible, voyez-vous... Et d'ailleurs, toutes ses actrices : Tanaka Kinuyo, Yamada Isuzu, Kyo Machiko, sont bien plus fortes que ses acteurs.

Quant à ces « abandons », ce n'était pas seulement dans son métier qu'ils se manifestaient. Il avait, par exemple, la manie, quand nous allions ensemble chez les antiquaires, d'acheter plus vite que moi juste ce que je venais de décider d'acheter. Cela me rendait fou ! Et ensuite, il oubliait cet objet, et je pouvais le récupérer.

— *Quand votre décor était prêt, comment Mizoguchi l'abordait-il ?*

— On l'appelait la veille du début de tournage, pour qu'il juge du décor. Mais il refusait toujours : « On commence à tourner demain, je verrai le décor demain », disait-il, « sinon, ce serait du réchauffé ! »

— Vous n'avez pas travaillé sur certains des derniers films de Mizoguchi... Pourquoi ?

— Pour *La Vie de O-Haru* (*Saikaku ichidai onna*), Yoda, Mizoguchi et moi-même étions coproducteurs : nous avions tous mis de l'argent dans le film. Mais Mizoguchi s'en foutait : il prenait tout son temps, et ça durait. C'est alors que je me suis fâché avec lui — très violemment. Ensuite, nous n'avons plus travaillé ensemble. A chaque film, il me demandait de revenir, mais je refusais. Pourtant, j'aurais accepté de tourner son dernier projet, *Osaka monogatari*. Mais il est mort...

Tanaka Kinuyo :

— Selon ses collaborateurs, Mizoguchi était sévère, presque impitoyable, avec ses acteurs. Vous avez tourné sous sa direction un certain nombre de films : son attitude a-t-elle changé au cours des années ?

— Non, il est resté le même; mais avec les acteurs dont il était satisfait, il était très gentil.

— Parlait-il, répétait-il beaucoup avec ses acteurs avant le tournage ?

— La préparation du film commençait dès qu'il en avait l'idée. Parfois deux ans avant le tournage. Il voulait tel ou tel acteur ; s'il était pris, il attendait le temps voulu, mais il finissait par l'obtenir. Quand il établissait son plan de travail, il tenait compte de l'évolution des personnages dans le film. Pour cela, il aurait souhaité pouvoir tourner les scènes dans l'ordre.

Pour *Saikaku* (*O-Haru*), il avait les meilleurs acteurs, même pour les plus petits rôles. Les réunir lui avait pris beaucoup de temps : il a dû attendre cinq ans, et il a commencé à préparer effectivement le film un an avant le début du tournage.

— En quoi consistait cette préparation pour les acteurs ?

— Tout d'abord, il voulait que nous sachions très vite notre rôle. Il nous demandait de lire des livres, d'étudier l'époque où se passait le film.

— Avant le tournage, parliez-vous de votre personnage avec lui ? Répétiez-vous votre rôle devant lui ?

— Je ne connais pas les méthodes de tournage en France, mais, d'après ce que je sais du tournage au Japon, la façon de travailler de Mizoguchi était unique. On parlait évidemment un peu du scénario, mais, surtout, il y avait sur le plateau un tableau noir sur lequel il écrivait les dialogues le jour même. Il nous fallait les apprendre fraîchement chaque jour ; avec le « one scene one cut », c'était difficile. Il se passait une vraie bataille entre le metteur en scène et les comédiens. Mizoguchi attendait parfois un, deux ou trois jours pour tourner une scène : jusqu'à ce que l'acteur fasse exactement ce qu'il voulait. C'était épuisant, car chaque plan exigeait toutes nos forces.

Ce tableau noir, peu de metteurs en scène peuvent se le permettre. Un plan de Mizoguchi, c'était dix plans à la fois.

— Personnellement, pensez-vous que cette méthode soit profitable à l'acteur, ou bien préférez-vous les plans courts ?

— La méthode de Mizoguchi, je vous l'ai dit, était épuisante, mais efficace. On obtenait des résultats grâce à cette tension. De toute façon, chaque cinéaste a sa propre méthode de travail.

— Je crois que l'on se plaignait parfois de la façon abstraite dont Mizoguchi expliquait ce qu'il voulait. Que se passait-il avant chaque scène ?

— D'abord, Mizoguchi nous distribuait une surface de jeu, un certain espace. A l'intérieur de cet espace, nous pouvions faire ce que nous voulions, au point de vue mise en place. Si le jeu proprement dit ne lui convenait pas, il sautait en piste devant l'acteur et parlait avec lui des aspects psychologiques du personnage. Mais si l'acteur faisait mieux qu'il n'avait espéré, il le reconnaissait honnêtement : c'était magnifique quand il disait ça. A priori, il ne donnait aucune indication et respectait beaucoup les acteurs, contrairement à ce qu'on croit. Il disait toujours : « Soyez le miroir du personnage, reflétez-le, soyez naturel. » J'ai travaillé seize ans avec lui, et je lui ai entendu dire cela des centaines de fois, mais pas grand-chose de plus !

Sanshô dayû, 1954 (*L'Intendant Sansho*, tournage : Tanaka Kinuyo, Mizoguchi Kenji).

Uwasa no onna (Tanaka Kinuyo, Kuga Yoshiko).

— *Qu'entendait-il exactement par « le reflet du personnage »?*

— C'est très simple : quand on interprétait un personnage, il fallait que Mizoguchi comprenne ; s'il comprenait, les autres comprendraient.

— *Y a-t-il eu des moments où vous ne compreniez pas ce qu'il voulait? Où vous n'étiez pas d'accord, et même où vous ne pouviez pas le faire?*

— Alors, là, c'était terrible ! Il s'arrêtait de tourner et attendait. Il ne cédait jamais. C'est d'ailleurs pour cela qu'il attachait tant d'importance au choix des acteurs.

— *Mais, dans ces cas, donnait-il un conseil?*

— Il disait : « Un comédien doit toujours apprendre ! Si vous pensez avoir définitivement compris le scénario, vous êtes perdu. Vous devez toujours être disponible, prêt à changer d'avis. » Ses assistants étaient heureusement plus secourables.

— *Ce genre d'incident vous est-il personnellement arrivé?*

— Une fois, vraiment, je ne comprenais rien, rien, rien. Je voyais son visage changer, s'assombrir. Avec les actrices, il n'employait pas la langue de vipère dont il se servait contre les acteurs ; par nature, il ne pouvait pas être dur avec les femmes. Quand il parlait à une femme, il ne la regardait jamais dans les yeux... Je crois qu'il en avait peur. Moi qui avais travaillé si longtemps avec lui, il aurait pu me dire : « Vous avez tout de même la tête dure ! » Mais non, il n'osait pas ; simplement, il changeait de visage. Et moi, avec les assistants, je cherchais ce qu'il pouvait bien vouloir.

— *Auriez-vous préféré une aide directe, ou bien vouliez-vous trouver toute seule ?*

— Je préfère sa méthode, c'est comme cela qu'on apprend son métier. Je respecterai toujours son attitude, sa passion pour le cinéma.

— *Comment était-il avec les acteurs masculins ?*

— Il était vache ! — Par contre, je vous l'ai dit, avec les femmes... Seule sa façon de parler changeait. Une fois, une actrice pleurait devant lui. « Je ne peux pas supporter de voir une femme pleurer », a-t-il dit doucement. Mais, tout de suite après, il a ajouté : « Une actrice qui pleure devant son metteur en scène ne deviendra jamais une grande actrice. » Moi, je n'ai jamais pleuré. Une fois, il a dit à un acteur dont il n'était pas content : « Mais enfin, vous avez déjà fait ça dans tel film. Refaites-le, c'est pour ça que vous êtes ici ! » Il avait vu le film en question, choisi cet acteur en étant conscient de ses limites ; l'acteur n'était utilisable que de cette façon, et il le savait.

Une autre fois, Mizoguchi a dit à un acteur qui ne réussissait pas ce qu'il voulait : « Si vous ne comprenez pas ça, alors c'est la syphilis, mon pauvre ami ! » Mais il ne le pensait pas vraiment ! Il voulait énerver, défier l'acteur, qui ne l'a pas mal pris : il a continué à essayer et, finalement, y est arrivé. En fait, c'est quand il ne parlait pas qu'il était le plus terrible.

Quand Mizoguchi a été à Venise, Yoda et moi nous l'avons accompagné. Nous sommes passés par Paris et sommes allés au Louvre. Devant un Van Gogh, il a dit : « Je voudrais être un artiste comme lui. Personne ne le connaissait de son vivant et, après sa mort, ce fut la gloire. » Moi-même, j'avais vu un film où il y avait pas mal de tableaux de Lautrec. Je le lui ai dit, lui dont le rêve était d'avoir des trésors nationaux comme accessoires ! Il en était stupéfait : « Si on pouvait faire ça au Japon ! », a-t-il dit. Et puis, il était tout étonné que je connaisse Lautrec...

A Venise, nous avons vu des films en Cinémascope, et il avait l'intention d'en faire. Le film que nous avions présenté était *Sanshô dayû*. Au début du film, j'étais rondelette, jeune, jolie, et à la fin, j'étais vieille, maigre et décatie. Mizoguchi m'avait demandé de maigrir pendant le film et, pendant quatre mois, j'ai suivi un régime de famine. Une fois le dernier plan tourné, alors qu'il ne restait à faire que du doublage, je suis allée manger un énorme beefsteak, puisqu'il n'y avait plus de prises de vue. Le lendemain, à l'enregistrement de la fameuse chanson de ce film, Mizoguchi s'est mis à crier : « Qu'est-ce que c'est que cette voix guillerette ? Ce n'est pas la bonne voix ! » : il avait détecté mon beefsteak ! Alors, il m'a fait enregistrer dehors, en plein hiver, pendant cinq heures, la chanson : « Anju... Sushyo... » Pendant cinq heures ! Pour un beefsteak...

Monsieur Tsugi :

— *Quels sont les films de Mizoguchi auxquels vous avez collaboré ?*

— Il y en a sept : *Oyûsama* (1951), *Ugetsu monogatari* (*Contes de la lune vague*, 1952), *Gion bayashi* (*La Fête à Gion*, 1952), *Sanshô dayû* (*L'Intendant Sansho*, 1954), *Chikamatsu monogatari* (*Les Amants crucifiés*, 1954), *Uwasa no onna* (*Une femme dont on parle*, 1954), *Shin Heike monogatari* (*Le Héros sacrilège*, 1955).

— *Quel était exactement votre rôle ?*

— J'étais producteur délégué, assistant-metteur en scène, et je participais au scénario.

— *Comment Mizoguchi se comportait-il avec ses collaborateurs ?*

— Il était très dur avec tout le monde, afin d'obtenir de chacun le maximum. Mais, bien que sévère, on ne peut pas dire qu'il était tyrannique. Il écoutait l'opinion de chacun, et il en gardait le meilleur.

— Avez-vous eu vous-même des accrochages avec lui ?

— Très souvent, surtout à propos des scénarios : il criait dix fois plus que n'importe qui.

— Vous participiez aux scénarios avec Monsieur Kawaguchi : comment s'organisait la discussion ?

— Il y avait également Monsieur Yoda; mais je vais vous expliquer en détail et chronologiquement comment cela se passait, à propos, par exemple, des *Contes de la lune vague*. Un jour, Mizoguchi a dit à Nagata : « Je voudrais faire *Ugetsu monogatari*. — Qu'est-ce encore que cela ? », a répondu Nagata. Mizoguchi lui a expliqué son projet, mais l'autre n'était pas du tout d'accord. Seulement, comme il avait confiance en Mizoguchi, il lui a dit : « D'accord. »

Mizoguchi a alors demandé à nous voir, Yoda, Kawaguchi et moi-même. Il a demandé un scénario à Kawaguchi et à Yoda, qui devaient écrire chacun, en partant du même point de départ, deux histoires différentes. Kawaguchi a écrit un roman qui devait plus tard paraître sous forme de feuilleton, et Yoda un véritable scénario. Kawaguchi était très intime avec Mizoguchi, ils avaient été à l'école ensemble. C'est maintenant le romancier le plus populaire au Japon. Quand il a terminé son roman, Mizoguchi l'a lu, et l'a donné à Yoda en lui disant : « Lis ça, mais ce n'est pas formidable ! » Il disait toujours cela, même si le travail de Kawaguchi était remarquable. En tout cas, il ne disait jamais ce qu'il n'aimait pas dans le roman.

Yoda, comme je vous l'ai dit, était parti du même point de départ, mais avait évolué, ne va pas du tout, vous ne vous en tirerez jamais / Appelez Kawaguchi ! » Kawaguchi avons écrit un premier scénario, que nous avons soumis à Mizoguchi. Il l'a lu, et il a dit : « Ce n'est pas intéressant, les personnages ne sont pas nettement dessinés. » Mais, là aussi, il n'a fait aucune critique constructive. Au lieu de nous dire : « Faites cela ou corrigez cela », il faisait des citations vagues, nous parlait de Salvador Dali...

Yoda a donc écrit un deuxième script ; Mizoguchi l'a lu, et lui a encore dit : « Ça ne va pas du tout, vous ne vous en tirerez jamais ! Appelez Kawaguchi ! » Kawaguchi est arrivé, et à son tour s'est mis à crier : « Bien sûr que c'est mauvais ! Vous avez coupé les meilleures parties de mon roman ! » En fait, c'était Mizoguchi qui les avait coupées, et Kawaguchi le savait bien. Il a ajouté : « Laissez-moi seul ! Je veux travailler seul ! » Et il a écrit le troisième scénario !

Quand il l'a lu, Mizoguchi n'a rien dit, mais il est allé le montrer à Nagata. Nous sommes tous allés chez celui-ci, et Mizoguchi, silencieux, l'écoutait donner son avis, acquiesçant surtout quand il critiquait le scénario de Kawaguchi. Finalement, Nagata a demandé qu'on refasse le script selon ses conseils. Kawaguchi s'est levé, en disant qu'il avait à terminer cinq pièces, trois romans et deux nouvelles, qu'il était donc très occupé, etc. Yoda, Mizoguchi et moi sommes rentrés à Kyoto, et Mizoguchi a dit à Yoda : « Je compte sur toi. » Et on s'est remis au travail. C'est comme ça qu'on en est arrivé au quatrième script. Une fois terminé, on l'a lu à Mizoguchi, qui nous a dit : « Moi, je ne comprends rien quand on me lit quelque chose ; donnez-moi le script, je le lirai seul. » Quand il avait dit cela, nous savions, en général, que le premier pas était fait.

Quand il nous l'a rendu, le scénario était bourré de notes en marge : « Incompréhensible... Celui qui a écrit ça est un crétin... Jamais plus, etc. » On s'est alors mis en route pour le cinquième script. A ce stade, Mizoguchi commençait à être « plein » de son film. Il lisait beaucoup, allait beaucoup au cinéma, se promenait souvent. S'il lisait ou voyait quelque chose de frappant, il accourait chez Yoda en lui disant : « Lisez ce bouquin », ou : « Allez voir tel film. » Une fois le cinquième script prêt, il l'a lu, et nous a dit : « C'est tout ce dont vous êtes capables, donc ? Vous comprenez, on perd un temps fou, un temps fou ! » Ça, c'était bon signe : 70 % du travail était fait. Une fois le cinquième texte tapé, revu, corrigé, on a pu parler de script *définitif* ; enfin, définitif est une façon de parler ; avec Mizoguchi, rien n'était jamais définitif. Entre le cinquième et le sixième texte, les décors ont été construits, les costumes dessinés. On a enfin commencé à préparer le tournage. Tout cela avait pris environ cinq mois et c'était à peu près ainsi pour tous les films. On avait l'impression d'être dans un tunnel sans fin, on étouffait, cela paraissait toujours sans espoir.

Le tournage commençait enfin. Quand le décor était vraiment réussi, Mizoguchi pliait le scénario à ce décor, le modifiait en fonction de celui-ci. C'est pour cela qu'on

ne pouvait jamais parler de script définitif. Il demandait au chef opérateur, à l'ingénieur-électricien de bien examiner le décor ; et il voulait avoir leur avis. Ensuite, il m'appelait et me demandait de modifier une scène donnée en fonction de ce décor. « Changez... en mieux », c'est tout ce qu'il me disait. Miyagawa était de fort bon conseil, et Mizoguchi l'écoutait beaucoup. Alors, je lui demandais son avis. Il me répondait : « Cette scène, il la tournera comme ça. » Je modifiais alors le scénario pour que la scène en question soit comme Mizoguchi la voulait.

Pendant que j'écrivais, il restait assis au milieu du décor, sans bouger. Deux ou trois heures après, je revenais lui montrer ce que j'avais fait. Il lisait et écrivait la scène sur le tableau noir qu'il avait toujours sur le plateau. Il appelait tout le monde, et disait : « Voulez-vous prendre note : cette scène a été changée de telle façon. » Le seul scénario définitif, c'était ce tableau noir. Le tournage véritable commençait seulement alors. Quand Miyagawa demandait du temps, Mizoguchi ne refusait jamais. En ce qui concerne les acteurs, il ne leur disait jamais ce qu'il fallait faire, mais seulement : « Vivez bien la scène. » Souvent, ils trouvaient que c'était un peu maigre.

A propos des motifs les plus anodins, il y avait des discussions violentes. Pendant le tournage de *La Fête à Gion*, par exemple : sur le scénario, était écrit : « Kimiko vient. » Brusquement, l'assistant vient me chercher ; j'accours, et je vois Mizoguchi et Miyagawa qui hurlent, mais alors qui hurlent ! Et pourquoi ? parce que Miyagawa pensait que Kimiko devait marcher *vers* la caméra, tandis que Mizoguchi voulait qu'elle vienne *de* la

Sanshō dayū (tournage : Hanayagi Yoshiaki, Mizoguchi Kenji).

caméra... Ils m'avaient fait venir pour avoir l'avis du scénariste. Alors, moi aussi, j'ai hurlé ! « Lisez le scénario ! C'est : *Kimiko vient.* » Miyagawa avait raison. Mizoguchi a fait la tête, mais il a dit : « Ça va, ça va, j'ai compris ! »

— En fait, Mizoguchi n'improvisait pas vraiment en cours de tournage, mais il pouvait faire récrire une scène à la dernière minute...

— Oui, il fallait le plus souvent récrire sur le tableau noir. Pourtant, dans presque tous ses films, il y avait un ou deux plans « inattendus », destinés à surprendre les scénaristes. Par exemple, à la fin de *L'Impératrice Yang Kwei-Fei,* au moment de l'exécution, les sandales abandonnées, les bijoux qui tombent, tout cela n'était pas dans le scénario. Dans *La Fête à Gion,* il y a un plan où les deux geishas se querellent, mais la vieille femme terrorisée qui, au fond du plan, les regarde, est une idée de tournage. Dans les *Contes de la lune vague* également, l'idée des cloisons en papier qui s'éclairent lorsque Ghenjyro rentre chez lui. De même, lorsque Kyo Machiko découvre le tatouage sur le dos de Ghenjyro, elle est terrorisée : en cours de tournage, Mizoguchi a eu l'idée de faire accentuer le maquillage de sa bouche à chaque plan, avec du crayon noir ; c'est une technique du Nô pour le maquillage des femmes démoniaques.

Je me souviens d'une anecdote amusante, à propos du décor de ce film. Devant la maison en ruine, il y avait des pavés, et Monsieur Ito, qui est l'un des plus grands décorateurs de cinéma et de théâtre, avait fait mettre de faux pavés. Mizoguchi en était mécontent, et il avait demandé qu'on les refasse. Ito était furieux. « Et le fric », disait-il, « où est-ce que je vais trouver le fric ! » Mais il les refit. Au moment du tournage, Mizoguchi et Miyagawa ont jeté des feuilles mortes sur ces pavés, si bien qu'on ne les voyait même plus !

— Estimez-vous que le travail le plus important de Mizoguchi se faisait sur le scénario, sur les acteurs, ou pendant le tournage lui-même ?

— C'est difficile à dire. Quand on voit le film accompli, devenu une œuvre, on ne peut plus dire quand a eu lieu le travail le plus important.

— Mizoguchi préférait-il les scénarios originaux ou les adaptations ?

— Il pouvait filmer aussi bien les uns que les autres. *Oyûsama, L'Intendant Sansho* et *Le Héros sacrilège* sont des adaptations de romans célèbres. *La Fête à Gion, Une femme dont on parle, La Rue de la honte,* et les *Contes,* dans une certaine mesure, peuvent être considérés comme des sujets originaux. *Les Amants crucifiés* est une pièce classique, *L'Impératrice Yang Kwei-Fei* un sujet historique.

— Dans les Contes, *les scènes de cruauté et de violence se trouvaient-elles dans le scénario, ou bien Mizoguchi en a-t-il ajoutées ?*

— Mizoguchi en a rajouté, redemandé...

— Quelles étaient ses positions vis-à-vis du théâtre ? Je sais qu'il y a trouvé la plupart de ses acteurs principaux...

— Mizoguchi a fait de la mise en scène de Shimpa, deux ou trois fois, car il travaillait avec Kawaguchi qui a beaucoup écrit pour le Shimpa. Quand je l'ai connu, il s'intéressait beaucoup au théâtre traditionnel, au Nô, et à la farce qu'il contient, le Kyogen. Cela se voit dans les *Contes :* ce film, c'est le mélange du Nô et de Salvador Dali. L'air chanté par le casque, par exemple, est un chant typiquement Nô. Evidemment, il y a bien d'autres choses dans ce film : une grande compassion, de la fraternité pour le prolétariat...

— Est-ce que, dans la scène de danse de la Princesse, on ne peut pas voir la fascination exercée sur un artiste par le luxe, le rêve, le plaisir, fascination qui sera suivie par le retour à la réalité, le réveil, la prise de conscience ?

— Il y a cela, bien sûr, mais il y a aussi autre chose. Mizoguchi a voulu montrer un homme ordinaire, un artisan, fasciné par l'inconnu, le plaisir. Le film est l'histoire de deux hommes simples, dont l'un est parti vers la gloire, les honneurs, l'action, l'autre vers le rêve et les charmes. Le résultat est que la femme du premier devient prostituée, et que celle de l'autre meurt. Tobei et Ghenjyro sont les deux visages de Mizoguchi lui-même.

Mizoguchi, vers les années 30, a fait des films communistes, mais, peu à peu, sans changer pour autant d'opinion politique, il a abandonné les manifestes, les démonstrations, pour tenter de pénétrer de plus en plus profondément dans l'âme des indi-

Ugetsu monogatari (Ozawa Sakae, Mito Mitsuko).

vidus, des êtres humains. Il a essayé de situer chaque drame de ses personnages dans un contexte général. Par exemple, souvenez-vous des derniers plans de *L'Intendant Sansho :* Sushyo retrouve sa mère aveugle (dans le roman, d'ailleurs, la mère ouvrait les yeux et le voyait : Mizoguchi a supprimé cela), et sur la plage, on voit un pêcheur qui travaille. Un dernier panoramique revient sur ce pêcheur, et le film se termine ainsi, sur cet homme qui travaille, donc situé dans un contexte général, social, et qui ignore tout du drame personnel, individuel des héros.

— On prête à Mizoguchi ces deux phrases : « Après trente-cinq ans de métier, je n'ai pas un seul souvenir agréable », et : « Le cinéma devrait être autre chose ». Les a-t-il vraiment prononcées?

— Je ne sais pas s'il les a dites, littéralement. Mais faire du cinéma est une chose difficile. Pour lui, c'était chose très dure. Moi non plus, je n'ai pas de souvenirs agréables, et mon opinion n'a rien de personnel. C'était celle de Mizoguchi et de nous tous.

— Mizoguchi s'est souvent plaint des maisons de production qui, estimait-il, ne lui accordaient jamais assez de temps ni d'argent. Etait-il considéré au Japon comme un metteur en scène lent et cher?

— Il n'était pas... le plus lent des metteurs en scène japonais. Il n'était pas non plus très cher, mais très exigeant, pour les décors, les costumes, par exemple...

D'ailleurs, le plus souvent, quand il se plaignait auprès des compagnies, c'était par pure politique, pour garder une certaine indépendance. Quand on a décidé de présenter les *Contes* à Venise, il tournait *La Fête à Gion.* Il paraissait certain à tous

qu'il n'aurait pas terminé ce film avant Venise, et qu'il ne pourrait donc pas se rendre au Festival. Je suis allé le voir, en lui demandant de se presser un peu, en lui disant qu'il serait bon qu'il puisse aller avec les *Contes* à Venise. Il m'a répondu : « Je suis metteur en scène, pas touriste ou commis-voyageur. » J'ai quand même demandé qu'on prépare son départ, car j'étais sûr qu'il terminerait à temps.

— Mizoguchi, à propos des Contes, *s'est plaint qu'on l'ait obligé à en changer la fin, à cause du Festival. Est-ce vrai, et dans ce cas, quelle fin aurait-il souhaitée ?*

— A l'origine, Mizoguchi voulait que la femme de Tobei meure aussi. Mais la Daiei a demandé sa « grâce » parce que cela aurait été trop cruel. D'ailleurs, Mizoguchi était d'accord, et il s'est facilement laissé convaincre. Sinon, je vous assure qu'il ne se serait pas laissé influencer, et que la Daiei ne lui aurait rien imposé.

— Mizoguchi avait-il une idée « a priori » de la mise en scène de cinéma ?

— C'est difficile à savoir, car il restait très silencieux sur son travail.

— Et le « one scene one cut » ?

— Cela, c'est différent, c'était une recherche, une expérience appliquée, mais pas une théorie. Je crois que l'idée du « one scene one cut » a commencé avec le film parlant. Mizoguchi, tout simplement, ne voulait pas interrompre le dialogue. Mais il a évolué par la suite. Après *Oyûsama,* c'est déjà différent. Dans les *Contes,* il voulait dans chaque plan quelque chose en mouvement, soit les acteurs, soit la caméra.

— En dehors de son travail, comment Mizoguchi était-il ?

— C'était un gentil bonhomme. Quand il buvait, et il pouvait vider à lui seul une bouteille de whisky dans la soirée, je devais le freiner, ou bien le ramener chez lui. Un soir, après avoir terminé un film, on avait pas mal bu. Il est sorti de la pièce où nous étions, et on ne l'a plus vu. On l'a cherché partout, et on l'a finalement trouvé endormi dans les cabinets.

Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo :

— Monsieur Yoda, cette calligraphie sur le mur est de Mizoguchi, je crois ?

YODA YOSHIKATA. — Oui. Quand il buvait un peu, il se mettait à écrire ; généralement il n'était pas content du résultat. Mais là, ça lui avait plu, et il était venu me demander mon avis. Mais c'est toujours après avoir bu qu'il écrivait. Vous voyez, ce tensho (calligraphie) comporte quatre caractères, dont le dernier est tout simplement le dessin d'un œil. Les quatre ensemble signifient : « A chaque nouveau regard, il faut se laver les yeux »... pour bien voir. Enfin, à peu près ça.

Avant que j'écrive un scénario, Mizoguchi m'apportait toujours des tas de bouquins d'histoire, d'art, etc., et il voulait que je les lise tous, que je me souvienne de tout. Mais évidemment, je n'en avais pas le temps...

Enfin, il paraît que ce tensho est un chef-d'œuvre.

— Combien de films avez-vous fait avec Mizoguchi ?

YODA. — Environ une vingtaine.

— Et vous, Monsieur Miyagawa ?

MIYAGAWA KAZUO. — Huit, les huit derniers.

Ugetsu monogatari (tournage : le peintre Kainosho, Mizoguchi Kenji, Mori Masayuki).

— Monsieur Tsugi me disait que, sur le plateau, vous aviez beaucoup d'influence sur Mizoguchi, et que votre opinion comptait beaucoup pour lui : de quelle façon ?

MIYAGAWA. — En général, Mizoguchi était un metteur en scène très dur, très sévère, mais pour les derniers films, il m'a laissé une certaine liberté, car il était devenu plus calme, plus tolérant. J'ai été un peu l'enfant gâté, et il acceptait de m'écouter.

Avec lui, j'étais très à l'aise et, à l'intérieur de certaines limites, je pouvais faire ce que je voulais. En fait, il avait presque toujours raison. Il lui arrivait souvent de vouloir faire telle chose et que je ne sois pas d'accord. Il me laissait parler, et me répondait : « Mais non, cela, on l'a déjà fait, il faut trouver autre chose. » Et c'était vrai, on l'avait déjà fait. Il voulait toujours du neuf, de l'inédit, il ne se répétait jamais. Aussi, quand je vous raconte que j'étais à l'aise, ne me croyez pas : en fait, j'étais terrorisé.

— On raconte que Mizoguchi ne donnait jamais de conseils, en particulier aux scénaristes. Quand il pensait que ça n'allait pas, et que le scénariste lui demandait pourquoi, il répondait : « Mais c'est à vous de le savoir. »

YODA. — J'ai fait vingt films avec lui, et c'est seulement maintenant que je commence à comprendre ce qu'il voulait ; quand je travaillais avec lui, c'était très difficile. Il disait : « Dans ton scénario, il faut mettre tout, tout ce qui concerne l'homme : ce qui est constant en lui, ce qui passe, le côté social, ce qu'il y a de bien en lui, et les sales côtés. Mais il faut que ce soit beau. » J'essayais alors que ce soit beau, et il me disait : « C'est trop beau, la vie n'est pas si simplement belle, il faut tout mettre, mais il ne faut pas s'éparpiller. Il faut que ce soit cristallisé, concentré. Pas trop beau, pas trop laid, pas trop sale, pas trop logique. » C'était évidemment très dur d'obtenir cela.

L'obsession de Mizoguchi, c'était la vérité et la beauté. Evidemment, tous les auteurs, tous les metteurs en scène recherchent cela, mais pour lui, cela devait être très frais, comme de la chair fraîche, très cru et très concentré. C'est difficile à dire en un seul mot. Réalisme ne suffit pas, car il y avait aussi la notion de religion, et l'humanisme, qui intervenaient, surtout dans ses derniers films.

Tout ce que je peux dire, c'est que c'était dur. Par exemple, quand, dans un scénario, je faisais une sorte de découpage avec des termes techniques, Mizoguchi me disait : « Mais tu fais du cinéma ! Ce n'est pas ton métier. Je ne te demande pas ça, je te demande d'écrire ! » Alors je m'appliquais, j'essayais de bien écrire, et il me disait : « Je ne te demande pas de faire de la littérature ! ». Cela se passait toujours ainsi.

Autre chose : Mizoguchi n'a jamais permis que l'on considère un objet, un personnage ou un sujet simplement de l'extérieur. Avec lui, il fallait les étreindre, les avaler. Il disait : « Il faut serrer le cou de la vie, il faut lui sucer tout le sang, il faut tout lui prendre. » Et surtout cela : « Il ne suffit pas de peindre l'homme en *plan*, je le veux en *coupe*. »

— Monsieur Miyagawa, quelle était l'attitude de Mizoguchi sur le plateau ?

MIYAGAWA. — Il exigeait le maximum de ses collaborateurs, et parfois plus. Il nous poussait jusqu'à la limite des possibilités humaines. Jamais il ne voulait faire une chose deux fois. Jamais il ne nous disait ce qu'il voulait, mais il nous laissait réfléchir et nous demandait notre avis. Quand, par exemple, je lui disais ce que je pensais, il m'écoutait sans rien dire, pour voir ce que j'avais dans le ventre. S'il n'était pas d'accord, il restait ensuite un moment sans un mot, et puis : « Alors ?... C'est tout ce que vous avez été capable de trouver ? » Et tout le monde continuait à chercher.

Quand Mizoguchi estimait que nous avions donné le meilleur de nous-mêmes, nous commencions à travailler vraiment. Avec les acteurs, c'était exactement la même chose. Il les laissait faire sans rien dire, il observait leur façon de marcher, de rire, de pleurer, etc. Il attendait d'avoir vu tout ce que l'acteur pouvait faire, et puis il disait : « Enfin, ce n'est pas formidable, mais on va tourner la scène. » Pour les éclairages, les décors, il en était de même. Avant le tournage du plan, il ne faisait jamais montre du moindre enthousiasme, mais c'est une fois le plan tourné que nous pouvions savoir s'il était content. Pas parce qu'il le disait, d'ailleurs, mais s'il n'était pas content, il faisait une tête ! Et il nous faisait recommencer, bien sûr...

— Mais si, par hasard, il abandonnait cette attitude silencieuse, que disait-il ?

YODA. — Parfois, il lui arrivait de parler. Il pouvait dire simplement à un acteur : « Vous savez, vous devriez abandonner ce métier. » Mais cela, jamais avant d'avoir essayé d'en tirer le maximum, et quand il pensait qu'un acteur donnait le meilleur de lui-même, il le respectait. Mais, même dans ce cas, il n'exprimait jamais sa satisfaction, disant en général : « Bon, si on ne peut pas faire mieux, on va tourner quand même. »

Il se mettait souvent en colère, mais il aimait, et choisissait, les gens assez forts pour travailler avec lui et *contre* lui. Peu de gens faibles l'ont approché. Les grandes insultes ont donc quand même été assez rares.

Je crois que l'idée du « one scene one cut » est venue de cette intention de tirer le maximum de chacun. Mais Miyagawa peut vous expliquer cela mieux que moi...

MIYAGAWA. — Mizoguchi ne voulait pas couper le plan au moment où il avait réussi à « monter » chacun à un point de tension extrême. Non seulement les acteurs, mais tous les techniciens, tous les machinistes étaient tendus comme un seul homme. C'était quand même quelque chose. Il demandait à tout le monde le maximum, et à la même seconde. Ce qui était admirable, c'était justement cette fusion, ce mouvement d'ensemble, cette tension presque insupportable, commune et unique. S'il y a un point caractéristique de Mizoguchi, c'est cette tension et sa prolongation.

— Il y a pourtant des cas où Mizoguchi n'a pas utilisé le « one scene one cut ».

YODA. — Dans le dernier, *La Rue de la honte,* il ne l'a pas utilisé. Même dans les *Contes,* il ne s'en sert pas toujours. Mais l'esprit était le même. Quelquefois, Miyagawa, pour faciliter le montage, suggérait une coupe. Mizoguchi l'écoutait et disait : « Eh bien, faisons-le ! Mais vous en prenez la responsabilité ! » En particulier dans les scènes d'action, il détestait couper.

MIYAGAWA. — Dans *La Rue de la honte,* Mizoguchi a abandonné cette méthode pour deux raisons : d'abord, parce qu'il avait une nouvelle équipe, très différente de celle de Kyoto avec laquelle il travaillait d'habitude, et ensuite, parce que le scénario n'était pas de Yoda, et donc tout autrement construit. Il était très morcelé, sautant d'un point à un autre, et pour obtenir un certain rythme, il fallait sacrifier le « one scene one cut ».

YODA. — *La Rue de la honte* est le seul scénario que j'aie refusé à Mizoguchi. J'avais déjà fait pour lui un scénario sur la prostitution, et j'avais peur d'être complètement à court sur ce problème.

— On m'a dit que Mizoguchi répétait souvent tout seul les scènes du lendemain...

YODA. — Je sais que, souvent, il a eu des moments de solitude très angoissants pour trouver les idées du lendemain. Car justement, comme il ne disait jamais rien sur le plateau, il devait savoir très profondément ce qu'il voulait. Tous ceux qui ont travaillé avec lui estiment qu'il savait admirablement utiliser les qualités de ses collaborateurs. En tout cas, je peux dire qu'avant d'exiger le maximum de chacun, il l'exigeait de lui-même. Souvent, c'est lui qui avait eu la meilleure idée de la journée, et il en était très fier. Dans le cas contraire, évidemment, il ne se vantait pas !

— Monsieur Yoda, assistiez-vous à des projections de rushes ?

MIYAGAWA. — Cette question me rappelle que, pendant les projections, Mizoguchi ne disait jamais rien ; il ne disait jamais si cela lui paraissait bon ou mauvais. Je crois qu'il

Ugetsu monogatari (tournage : Mori Kikuyo, Mori Masayuki, Mizoguchi Kenji).

ne voulait pas risquer de décourager l'équipe. Il ne donnait son avis qu'aux toutes dernières projections.

Par contre, avant le tournage d'une scène, pour « créer l'ambiance », il jetait des regards furieux à tout le monde. C'était comme avant une bataille. *Il fallait tuer ou être tué.* Pendant les prises, j'étais crispé, en sueur, le cœur battant, et après seulement, c'était la grande détente : on avait survécu. Aucun autre metteur en scène ne m'a fait ressentir cela.

Parmi les acteurs, il visait d'abord toujours le plus faible, et les autres devaient continuer à travailler autour de celui-ci, pour le soutenir. Puis, il changeait de cible, mais il n'était pas question de se reposer pour les autres. Comme le typhon, il revenait quand on l'attendait le moins ; pas de détente possible.

— Y avait-il des moments de révolte dans l'équipe ?

YODA. — Toujours ! C'était la révolte perpétuelle ! Il m'est arrivé de vouloir le tuer ; aux autres aussi. Après chaque film, on pensait : « C'est le dernier, il n'y en aura plus jamais un autre avec lui... »

MIYAGAWA. — Et puis, quand on voyait la dernière projection, on se disait : « Quand même, quel homme ! ». Un autre film suivait...

YODA. — Et on voulait de nouveau le couper en morceaux... Vous savez, après vingt ans de discussions, de querelles et de travail, on commençait à se connaître ; alors, je préparais ma ligne de conduite, je me répétais ce que j'allais lui dire. Mizoguchi arrivait, et son attitude était totalement différente de ce que j'attendais. Alors je prévoyais une autre tactique, et la fois suivante, il déjouait à nouveau mes plans. Un de ses accessoiristes avait bien compris cela. Quand il soumettait un objet à Mizoguchi, il commençait toujours par lui présenter quelque chose d'absurde, et quand l'autre se mettait en colère, il sortait quelque chose de derrière ses fagots. Mais essayez donc de faire ça avec un scénario. Quand Mizoguchi me demandait d'assister à des projections en cours de tournage, ce n'était pas, bien sûr, pour avoir mon avis, mais pour demander des modifications de dialogues.

— En général, l'impression que vous faisait le film, une fois terminé, était-elle meilleure que celle que vous attendiez ?

YODA. — C'était toujours mieux, et différent. Quand je discutais avec Mizoguchi, nous nous attachions aux moindres détails, il n'y avait pas de grande surprise, de grand choc. Mais le film avait toujours une noblesse, une force, un pouvoir de fascination inattendus. Qu'en pense Miyagawa ?

MIYAGAWA. — Ma position devant le film terminé est évidemment différente de celle de Yoda, plus précise, mais tout de même, le film possédait une vie qui nous surprenait toujours.

— Vous n'avez jamais été déçus par rapport à ce que vous attendiez ?

YODA. — Si cela est arrivé, c'est que le scénario était faible, et le film n'avait pas de succès. A un moment, l'œuvre de Mizoguchi a été en perte de vitesse, pendant la guerre notamment, et puis tout est reparti magnifiquement avec *Saikaku ichidai onna.* Les prix qu'il a obtenus lui ont d'ailleurs fait du bien.

— Mizoguchi, dit-on, allait souvent au cinéma. Quels films américains et européens aimait-il ?

YODA. — Il aimait beaucoup les films de John Ford, surtout *Les Raisins de la colère* et *Qu'elle était verte ma vallée.* Mais évidemment, ces films ont de grandes parentés avec ceux de Mizoguchi.

Il s'intéressait aussi beaucoup à William Wyler. La profondeur de champ le fascinait, mais comme il était sûr de faire beaucoup mieux, il demandait des choses invraisemblables à Miyagawa. Une énorme profondeur de champ, par exemple. Malgré tout, il a très vite abandonné ce genre d'idées. A Venise, pendant le festival, il a rencontré Wyler. Après, il m'a dit : « Je ne serai pas battu ». Cet esprit de rivalité, il l'avait avec tout le monde.

Il aimait aussi les films bien ficelés, légers, astucieux, mais ils le rendaient malheureux, parce qu'il se rendait compte que cela n'était pas dans ses cordes. Après en avoir vus quelques-uns, il se trouvait vieux, dépassé. Par le côté « adroit » des films français, par exemple. Il admirait René Clair...

— *Et Renoir ?*

Yoda. — Il aimait surtout *La Grande Illusion.*

— *Mizoguchi se considérait-il comme un artiste spécifiquement japonais, ou bien ce côté national lui paraissait-il secondaire ?*

Yoda. — Je n'ai jamais parlé vraiment de cela avec lui, mais je sais qu'il aimait l'art japonais traditionnel, qu'il connaissait fort bien. Au-delà, je ne sais plus. En ce qui concerne le cinéma, en tout cas, le cinéma japonais, c'est lui. Mais jamais il ne m'a dit : « Je suis un artiste japonais. » Il me disait plutôt : « Il faut que tu écrives une grande œuvre, comme Balzac, Stendhal, Victor Hugo ou Dostoïevski. Je te conjure d'être un écrivain comme eux. »

— *Monsieur Miyagawa, quand vous avez fait de la couleur avec Mizoguchi, est-ce que les méthodes de tournage et la préparation des films ont changé ?*

Miyagawa. — *Le Héros sacrilège* est le premier film en couleurs que Mizoguchi et moi faisions ensemble, et pour moi, c'était même mon premier film en couleurs. Mizoguchi a beaucoup travaillé avant le tournage, surtout sur les costumes. Au tournage, il se servait de la couleur comme élément de mise en scène. Par exemple, Kiyomori, avant de partir au combat, est très en colère ; à ce moment, la porte derrière lui est d'un rouge féroce. Les grands bûchers aussi sont d'un rouge intense. Le rouge était la couleur de la colère. Le bleu, de la tristesse, ainsi que le noir.

Shin Heike monogatari, 1955 *(Le Héros sacrilège :* Ichikawa Raizo).

Quand Mizoguchi a perdu son enthousiasme pour la profondeur de champ, il s'est mis à raconter ses histoires « latéralement », à l'aide de panoramiques ou de travellings. Vous savez qu'au Japon, il y a des histoires dessinées sur des rouleaux qu'on déroule horizontalement. Mizoguchi essayait de trouver l'équivalent de cela, d'abord dans le scénario, et ensuite dans le travail de la caméra.

Quand on a commencé à employer beaucoup le Cinémascope, il était déjà très malade, mais je suis allé aux U.S.A. pour étudier un peu le problème, et c'est lui qui m'avait pressé de le faire ; il était très intéressé. Je pense que cela aurait été le format idéal pour lui. Je regrette énormément qu'il n'ait pas pu l'utiliser, il en faisait déjà avec le format standard. Maintenant, au Japon, on fait le contraire : du Scope qui ressemble au standard.

A Venise, Mizoguchi avait vu *La Tunique,* et cela l'avait beaucoup impressionné. Au retour, il a fait *L'Intendant Sansho,* et je pense que ce film est du Cinémascope. C'est un format qui avait été inventé pour lui. D'ailleurs, le décorateur Mizutani avait déjà étudié la façon dont les décors devraient être rectifiés pour lutter contre la déformation, la courbure imposées par les panoramiques en Cinémascope.

Après la mort de Mizoguchi, quand j'ai fait mon premier film en Scope, j'ai eu beaucoup de difficultés ; avec lui, je serais devenu dingue. Mais je regretterai quand même longtemps ça. Car, au fond, tout le monde l'aimait.

Il m'arrive maintenant de me souvenir avec émotion d'anecdotes qui m'avaient rendu furieux sur le moment. Mais je vais vous en raconter une concernant Yoda. C'était pendant le tournage du *Héros sacrilège.* Un jour, à cinq heures du matin, devant mille figurants en armure, Mizoguchi commence à crier : « Appelez Yoda ! Appelez Yoda ! » A cinq heures du matin ! C'était la fin du film qu'on tournait, le moment où Kiyomori tire sur les palanquins. Devant les mille figurants, Mizoguchi et Yoda, qu'on était allé chercher, ont commencé à discuter à propos de l'attitude de l'archer, la direction de son tir, ou quelque chose comme ça. A midi, nous sommes allés déjeuner : ils continuaient à discuter !

Yoda. — Je m'en souviens parfaitement. Mizoguchi trouvait subitement la fin banale, et il voulait que je modifie l'attitude du personnage, sans atténuer la force de sa révolte. Je trouvais, pour ma part, qu'il fallait qu'il tire sur les idoles, tout le scénario aboutissait à cela. Mais Mizoguchi avait changé d'avis, et nous avons discuté jusqu'à six heures du soir...

Quand il me demandait d'écrire un scénario, il me disait toujours : « N'oublie pas le contexte social. » Pour nous, hommes de gauche, cet aspect était essentiel. Toute sa vie, Mizoguchi s'est révolté contre la force et l'oppression, toute sa vie il a été du côté des opprimés. Il n'a jamais changé. Tous ses films envisagent un problème social. Dans *La Vie de O-Haru,* la déchéance sociale progressive, dans les *Contes,* la destruction de l'homme par la guerre, dans *Les Amants crucifiés,* la résistance à la morale traditionnelle.

Juste avant de mourir, il travaillait encore à *Osaka monogatari* (*Histoire d'Osaka*), et je travaillais avec lui sur le scénario. C'était l'histoire d'un homme qui aime l'argent et qui est détruit par l'argent.

Vous voulez que je vous lise la dernière chose qu'il ait écrite ? La veille de sa mort, le 23 août 1956, Mizoguchi écrivait : « Le premier plan d'*Osaka monogatari* est déjà dans ma tête, bien que je sois malade et à l'hôpital. Il y a quatre ou cinq jours, il faisait tellement chaud qu'on n'aurait pas pu travailler au studio... Je pense aussi déjà au dernier plan du film... Cet après-midi, j'ai la fièvre. C'est insupportable, je respire avec angoisse... Il y a quelques jours, j'ai relu les poèmes de Yoda, je les aime beaucoup, surtout « Aéroport en Inde »... Récemment ma tête s'est assourdie, et je m'énerve. Je voudrais devenir troubadour en Lombardie, sans cette phrase inutile...

« Le temps fraîchit. Je voudrais travailler avec l'équipe. » Cela, c'est sa dernière phrase écrite.

Miyagawa lui avait demandé comment il voyait le premier plan du film. Il avait répondu : « On commencera sur le cercueil, et puis, on fera un flash-back... »

L'entretien a pris fin à ce moment, car Yoda s'est mis à pleurer.

(Ces six entretiens ont été recueillis au magnétophone par Ariane Mnouchkine.*)*

Georges

Sadoul

De Gion à Tokyo

Chikamatsu monogatari, 1954 (*Les Amants crucifiés* : Kagawa Kyoko, Hasegawa Kazuo).

Durant ce séjour au Japon, je ne pensais pas avoir l'occasion de m'entretenir avec quiconque de Mizoguchi. Et puis, il s'est trouvé que j'ai passé deux longues soirées à parler du maître disparu, après avoir découvert, bien tardivement, à Tokyo, cette Elégie de Naniwa (Naniwa hika, 1936) *que les Japonais considèrent à juste titre comme son film le plus important, la clef de voûte de toute son œuvre.*

Le scénariste de ce film, Yoda Yoshikata, je l'ai rencontré un soir à Gion, dans ce quartier nocturne de Kyoto qu'aimait un peu trop Mizoguchi. Nous étions avec cet écrivain et le réalisateur Itoh Daisuke au premier étage d'un de ses restaurants favoris (réputé et très intime), accroupis sur les nattes, autour d'une ronde table basse.

Trois geishas nous servaient le saké chaud, trois « sœurs de Gion » représentant chacune un type, un style, une époque. La première, avec son visage de plâtre (fort beau) et ses riches habits traditionnels, semblait sortie non du fond des âges, mais d'un roman de l'époque Meiji (ou de Pierre Loti). La seconde était très après-guerre dans son beau kimono, et la dernière, très 1964, la plus bavarde et la plus piquante, s'était même permis de roussir légèrement ses cheveux noirs. Toutes les trois soigneusement éduquées, suivant les règles d'une antique étiquette, prévenaient les moindres désirs des hommes (et même de ma femme) en ne laissant jamais nos verres vides, et en riant de nos moindres plaisanteries.

Dans cette atmosphère, qui me parut tellement « Mizoguchi », ce fut le scénariste qui parla le premier du maître disparu.

YODA YOSHIKATA. — Pour *Elégie de Naniwa,* nous avons eu, en 1936, de grands ennuis avec la police. Elle était très soupçonneuse en ce qui concerne les « Gendai Geki » (sujets contemporains). Elle l'était beaucoup moins au sujet des « Jidai Geki » (films de samouraïs) et, comme elle n'en comprenait pas le sens métaphorique, nous en profitions pour y glisser des attaques déguisées sans qu'elles nous attirent jamais le moindre ennui. Lorsque Mizoguchi apprit que la police avait interdit la réalisation de mon scénario, il est entré dans une très grande colère, et il a exigé que j'aille m'expliquer avec le policier. Puis, il est allé le voir à son tour, a discuté avec lui pendant des heures et a fini par obtenir l'autorisation du tournage. Il en a été très content, et il m'a dit que ce policier était vraiment un enfant... « Il n'a rien compris de nos intentions profondes ; sans cela, il aurait à coup sûr interdit le film ».

Mizoguchi m'avait obligé à recommencer dix fois mon scénario. Il ne savait pas vraiment écrire un scénario, ni diriger un acteur, ni choisir un décor. Sa méthode était toujours de faire recommencer ses collaborateurs. Il me demandait de récrire mes scénarios sept, huit, dix, quinze fois, jusqu'au moment où il me disait enfin : « Pour une fois ce n'est pas si mal. » Ce qui voulait dire qu'il était content, et qu'il allait enfin commencer le tournage.

L'art de Mizoguchi, c'était de savoir choisir le moment le meilleur, pour les sentiments humains comme pour l'expression artistique. Pour les acteurs, il agissait de même ; il les faisait répéter cent fois, sans jamais les diriger vraiment, jusqu'au moment où survenait la meilleure expression, qu'il savait alors saisir et fixer... Il n'agissait pas différemment avec ses opérateurs et avait coutume de dire : « Je ne suis jamais satisfait du travail d'un cameraman, j'attends longtemps qu'il se décide à faire de son mieux, et c'est ainsi que j'obtiens de lui ce qu'il a de meilleur. » Il n'agissait pas ainsi de gaieté de cœur. Il était au contraire désespéré de tout faire recommencer si souvent, et d'être tellement exigeant.

S'il utilisait ce que vous appelez des « plans séquences », c'était à cause de sa tournure d'esprit. Sans doute n'aimait-il pas utiliser les ressources du montage, parce qu'il lui était difficile, après le tournage, d'identifier les plans réalisés. Mais s'il préférait des prises de vues durant parfois deux ou trois minutes, avec des mouvements de caméra très compliqués, qu'il avait beaucoup de mal à mettre au point, c'était pour la raison principale que cette méthode lui permettait de filmer un sentiment, une expression, dans leur évolution et leur exacte continuité temporelle.

ITOH DAISUKE. — Si Mizoguchi avait un style très personnel, Ozu (1) en avait un tout autre : ainsi, pour passer d'un lieu à un autre, il n'utilisait pas les mouvements d'appareil, mais insérait dans le montage un paysage ou un détail. Mais il redoutait lui aussi de fragmenter ses prises de vues par le montage, en rompant ainsi la continuité. Il utilisait lui aussi les longues prises de vues, mais sans bouger son appareil.

Si opposés que paraissent les styles de Mizoguchi et d'Ozu, ils sont deux aspects de notre style national, ils sont l'un et l'autre profondément japonais. Mizoguchi, avant de se dépouiller et de trouver son style, avait fait toutes sortes d'expériences, dans de multiples

(1) Rappelons que, pour les Japonais (et les Anglais, et les Américains), Ozu est un cinéaste tout aussi important que Mizoguchi. Je partage entièrement leur point de vue.

directions. Cela ne lui était pas particulier. Nous en avons tous fait autant, nous qui avons débuté au cinéma dans le courant des années 1920.

YODA. — A cause de sa façon de travailler, certains ont dit que Mizoguchi se conduisait avec ses collaborateurs d'une façon vraiment sadique, et que sa méthode ressemblait à celle de William Wyler. Or, il s'est trouvé que Mizoguchi a rencontré Wyler à Venise et a pu s'entretenir assez longuement avec lui. Après quoi il m'a dit : « Cet Américain n'est pas vraiment un grand homme. C'est moi qui ai du talent. Lui n'en a pas beaucoup. » Pourtant, il continuait d'apprécier beaucoup certaines scènes de *Little Foxes* et des *Best Years of Our Lives,* à cause de la façon objective dont elles montraient les choses en profondeur. Mais Mizoguchi, pour atteindre un tel résultat, utilisait un tout autre style de prise de vues. Suivant l'usage japonais, il ne tournait presque jamais plus d'une prise de chaque scène, mais il la faisait d'abord répéter interminablement. Cela lui permettait d'employer des travellings très compliqués. Dans *Les Quarante-sept rônins,* par exemple, il utilisa une caméra très mobile, fonçant sur les acteurs pour obtenir de très gros plans. Il aimait beaucoup se servir de la grue.

Les Quarante-sept rônins *nous ont conduits à parler des « Jidai Geki », ces films de samouraïs avec grands combats au sabre dont Itoh Daisuke est, depuis quarante ans, l'un des meilleurs spécialistes. Il se met à nous parler de son travail, de ce qu'il doit et ne doit pas au Kabuki. La conversation ne nous ramènera pas à Mizoguchi. Fatigués, nous quitterons Gion beaucoup trop tôt, et laisserons nos amis japonais seuls avec les geishas, les petites bouteilles de saké et les étranges musiques, qui se poursuivront pour eux très tard dans la nuit...*

Ugetsu monogatari (Mori Masayuki, Kyo Machiko).

*
**

La conversation sur Mizoguchi a repris à Tokyo, avec d'autres interlocuteurs et dans une tout autre atmosphère. Nous étions chez un producteur, dans une belle villa meublée à l'européenne, et confortablement assis. Ma femme mise à part, tous les convives étaient des hommes, la maîtresse de maison et ses filles s'affairant à nous servir à boire et à manger... Il y avait là, avec Togawa et Maruo, de la Cinémathèque japonaise, le critique et historien Iwasaki, le massif Oshima Nagisa, représentant la Nouvelle Vague japonaise, et Shindo Kaneto, l'auteur de L'Ile nue *: petit, et ordinairement silencieux sous ses épais cheveux un peu grisonnants, il se mit soudain à parler d'abondance et longuement. Non pas de son œuvre et de ses recherches, mais de son maître, Mizoguchi Kenji.*

SHINDO KANETO. — J'ai travaillé avec lui pendant plus de quinze ans, comme assistant et comme collaborateur à ses scénarios. Tout en ayant choisi comme réalisateur une tout autre voie dans la méthode et dans la forme, j'estime poursuivre l'esprit qui fut celui de Mizoguchi.

Il était né à Tokyo, et était resté enfermé dans l'atmosphère un peu confinée du bas-quartier commercial où il avait été élevé. Puis il s'était fixé avec sa famille dans la région d'Osaka, pleine d'une vitalité énergique et concrète, qui le mit en contact direct avec la vie. Il s'est passionné pour cette ambiance méridionale. Il l'a étudiée avec une profondeur que personne ne pourra jamais égaler, surtout dans l'*Elégie de Naniwa*, dont l'action se situe à Osaka en 1936. Il exprima une personnalité véritablement unique, en fondant ses intrigues dramatiques sur l'observation des faits quotidiens. Ces détails lui servaient à analyser la structure de la famille japonaise, à voir nos gens de l'intérieur. Il a parfaitement réussi à décrire et à montrer les classes moyennes, mais a toujours échoué quand il a voulu montrer les milieux intellectuels.

Dans ses meilleurs films, il a su concrétiser son univers en s'attachant à la surface du réel pour atteindre l'essentiel. Le genre lui importait peu : qu'il s'agisse d'un « Gendai Geki » ou d'un « Jidai Geki », il procédait de la même façon. A propos de ses films « historiques », il tenait particulièrement aux *Contes de la lune vague*. Il avait déjà voulu réaliser ce sujet en 1937, quand j'étais son assistant. Il n'y parvint qu'en 1953. Sans doute n'avait-il pas cessé, quinze années durant, de méditer sur ce thème. Cela lui permit de simplifier à l'extrême les choses immédiates pour mieux saisir l'essentiel de l'existence, en prenant pour héros des gens du commun.

La culture de Mizoguchi était exceptionnelle, qui se manifestait dans la composition de ses images comme dans sa dramaturgie. Alors que certains réalisateurs de sa génération devenaient des artisans, lui est devenu un artiste. Il a découvert une méthode spéciale de réalisme, et l'a employée avec persévérance, et de toutes ses forces, comme moyen d'appréhender la réalité. Mais il a agi avant tout par inspiration et par instinct, ce très grand homme que je respecte...

J'interroge alors Shindo pour lui demander s'il voit un lien entre ses films et ceux de son maître, entre Les Enfants d'Hiroshima *ou* L'Ile nue *et* Elégie de Naniwa *ou les* Contes de la lune vague. *Son ami le critique me répond avant lui.*

IWASAKI AKIRA. — Je ne vois pas grande relation entre les deux cinéastes. Je ne crois pas que Shindo Kaneto ait recueilli un grand héritage de son maître. Mizoguchi cherchait l'objectivité dans la contemplation des hommes (1) ; Shindo tend beaucoup plus vers le lyrisme... Les *Contes de la lune vague* ont été assez froidement accueillis par le public japonais. C'est que Mizoguchi avait introduit dans ces légendes anciennes, universellement connues, des personnages populaires : les potiers et les armuriers. Il en est résulté une espèce de rupture schizophrénique avec les créatures de légende, telles que « le grand serpent blanc », et cette dissonance n'a pas beaucoup plu au Japon.

---

(1) Iwasaki Akira, critique dont l'autorité est considérable au Japon, a toujours admiré et défendu Mizoguchi. Dès 1928, il tenta, sans succès, de le faire connaître en France, où il envoya *Kyôren no onna shishô (L'Amour fou d'une maîtresse de chant)*, qui n'intéressa malheureusement aucun distributeur. Et, en 1936, il fut l'un des premiers à saluer *Elégie de Naniwa* comme un chef-d'œuvre.

Shikamo karera wa yuku, 1931 (*Ils avancent malgré tout* : Ichiki Reiji, Umemura Yoko).

Je réplique que, comme dans Elégie de Naniwa, *mais d'une autre façon et dans une autre ambiance, Mizoguchi a pour moi, occidental, fort bien su unir, dans les* Contes de la lune vague, *le lyrisme et la réalité. Ce qui ramène Shindo au film-clé* de 1936.

SHINDO. — Dans les quinze premières années de sa carrière, Mizoguchi fut un réalisateur assez banal de films aux sujets divers, mais presque toujours très ordinaires. *Elégie de Naniwa* marqua dans sa carrière une rupture brusque, un extraordinaire saut en avant. C'est après avoir vu ce film que j'ai tout fait pour devenir son assistant, pour apprendre ses méthodes, apprendre à le connaître, non pas ses petites manies comme réalisateur, mais son attitude comme artiste. Pour moi, il reste mystérieux qu'après quinze années de diverses besognes, se soit manifesté un tel talent, par un tel chef-d'œuvre, dans une éclosion aussi soudaine et aussi mystérieuse. Je ne vois guère de parenté entre ses films et les miens, sinon que, dans *Naniwa* comme dans *Hiroshima,* il y eut une même préoccupation dominante : exprimer directement l'époque où ces films ont été réalisés — 1936 ou 1952...

IWASAKI. — Il serait injuste de ne pas noter que, durant les quinze premières années de sa carrière, Mizoguchi avait réalisé deux films qui exprimaient un point de vue très critique sur les réalités sociales contemporaines, et qu'il s'était, avec *Tokai kokyôgaku* (*Symphonie d'une métropole,* 1929), et *Shikamo karera wa yuku* (*Ils avancent malgré tout,* 1931), rattaché directement au courant que nous appelons « Keiko Eiga ». Ces films idéologiques ou, si vous préférez, « engagés » traitaient directement des conflits hiérarchiques entre les classes sociales. Mais peut-on dire qu'avec *Les Sœurs de Gion* et *Elégie de Naniwa,* qui marquèrent un tournant dans son œuvre, Mizoguchi ait créé un courant au Japon, qu'on appelle à l'étranger le « nouveau réalisme » ? Je ne le crois pas. Mizoguchi resta très personnel et très isolé. Il ne fut jamais un chef d'école.

SHINDO. — Dans les films de 1930 dont a parlé Iwasaki, l'approche de la réalité restait encore très superficielle. *Elégie de Naniwa* détermina une métamorphose décisive du cinéma mélodramatique conventionnel, et démontra que Mizoguchi avait pris une attitude tout à fait nouvelle envers les hommes et la société.

Je prends maintenant à partie Oshima Nagisa : « Je ne connais encore qu'un de vos films, Shiiku (Une bête à nourrir). *Votre œuvre m'a paru excessive, violente, baroque, alors que celle de Mizoguchi est mesurée, pudique, classique. Vous me dites l'admirer profondément, et ne vous reconnaître d'autre maître que lui; vous me paraissez pourtant en être l'antithèse plutôt que le disciple... »*

OSHIMA NAGISA. — Un critique japonais a pourtant prétendu trouver un lien et une parenté profonde entre Mizoguchi, Shindo et moi, écrivant que nous avions en commun la passion, une obstination persistante, élémentaire. Dans notre « Nouvelle Vague », la plupart estiment cependant que les préoccupations de Mizoguchi sont tout à fait dépassées, et celles de Shindo plus qu'à moitié dépassées. Cette attitude n'est-elle pas normale chez les jeunes ? Une rupture est indispensable avec les générations précédentes.

SHINDO. — Notre ami Oshima a le tort de prendre Mizoguchi pour un artisan, alors qu'il était une personnalité tout à fait complexe, un véritable artiste. On ne peut vraiment pas savoir comment cet aspect de sa personnalité s'est si brusquement révélé. Il lui manquait peut-être quelque chose, l'inspiration soudaine. Sa méthode était l'observation patiente. Mais il n'est pas faux de dire qu'il existe entre Oshima et Mizoguchi une sorte de ressemblance physique, dans leurs films, qu'on chercherait en vain chez nos autres jeunes réalisateurs, chez Hani Susumi ou chez Teshigahara par exemple. Mizoguchi comme Oshima sont, en tout cas, inséparables du monde où ils vivent. Des hommes comme Kurosawa, Imai Tadashi, Kinoshita se sont engagés dans de tout autres voies que Mizoguchi. Ils n'ont aucun rapport avec lui.

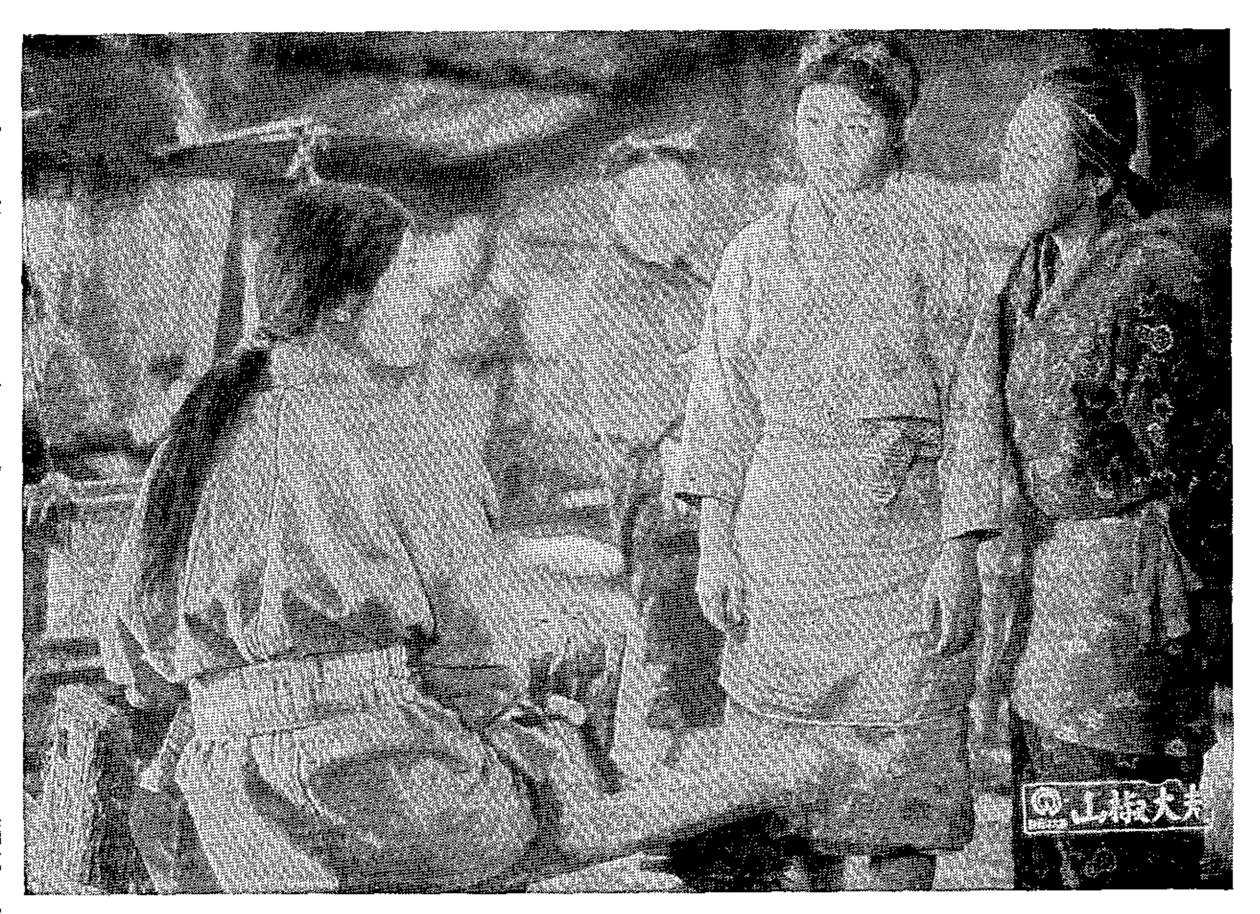
Nous parlions tant que nous n'avions guère pu que boire du saké, sans toucher aux excellents plats de poisson qui nous avaient été servis. Je demandai une trêve pour nous permettre de manger. On débrancha alors le magnétophone qui enregistrait notre entretien, destiné à une grande revue japonaise... Sitôt qu'on eut éloigné le micro de la table, l'auteur de L'Ile nue *n'y tint plus, et nous cria ce qu'il voulait dire depuis longtemps, mais entre nous.*

SHINDO. — Mizoguchi, c'est bien simple : il ne s'intéressa jamais qu'à l'argent. Et à l'argent pour avoir des femmes, Il aimait tellement les femmes et les prostituées qu'il a fait avec elles d'innombrables expériences, le plus souvent malheureuses. Il était resté très enfant, très curieux de tout, très égocentrique, et s'il tenait tellement au cinéma, c'est parce qu'il lui rapportait assez d'argent pour continuer à mener une vie plutôt dissipée.

Son œuvre est dans son ensemble assez pareille aux rues de Tokyo, si inégales : on y roule parfaitement, et puis soudain on tombe sur un grand trou. Mizoguchi a trouvé presque toujours les motifs de ses meilleures œuvres dans sa vie et ses expériences personnelles. Il adorait faire la bringue, s'amuser à des farces d'étudiant, comme de pisser du premier étage sur les passants. Il était très capricieux, très coureur, et se trouvait souvent profondément humilié par les femmes. Il était un peu schizophrène, et son œuvre peut être considérée comme une accumulation d'expériences personnelles, comme une sorte de vaste autobiographie. S'il critiqua la société, ce fut toujours à travers les femmes et leur condition. Il ne pouvait procéder autrement.

Ces derniers propos, qui me paraissent importants, je crois les avoir notés, puis transcrits, fidèlement. En a-t-il été de même pour les autres, à travers des traductions, tantôt en anglais et tantôt en français, et la difficulté à relire deux mois après des notes griffonnées plutôt qu'écrites sur des feuilles de cahier quadrillées ? Il serait intéressant de pouvoir confronter un jour cette rédaction avec notre entretien enregistré sur magnétophone qu'a dû maintenant publier la revue japonaise. Cela donnerait la mesure des interviewes-vérité — et du cinéma-vérité.

Georges SADOUL.



Sanshô dayû (Kagawa Kyoko).

ADDENDA FILMOGRAPHIQUE

Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la filmographie de Mizoguchi, commentée par celui-ci, que nous avons publiée dans notre numéro 95. Une liste des films de Mizoguchi, qui nous est transmise par M. Tsugi, nous permet cependant de lui apporter quelques corrections (1).

Trois films doivent donc être ajoutés à l'œuvre de Mizoguchi : en 1925, *Itô junsa no shi* (suivant *Akatsuki no shi*) ; en 1928, *Musume kawai ya* (suivant *Hito no isshô*) ; en 1945, *Hissyô ka* (suivant *Meitô bijomaru*).

D'autre part, certains titres, pour les motifs que l'on devine, avaient été alors imparfaitement orthographiés ; il faut donc lire : *Josei wa tsuyoshi* (1924), *Shirayuri wa nageku* (1925), *Gaijô no suketchi* (1925), *Nogi taisho to Kuma San* (1926), *Manmô kenkoku no reimei* (1932), *Taki no shiraito* (1933), *Gion bayashi* (1953). Trois films, enfin, ont ici des titres différents : *Shimpu ren* (au lieu de *Kamikaze ren*, 1933), *Naniwa ereji* (au lieu de *Naniwa hika*, 1936), *A a furusato* (au lieu de *Ah Kokyo*, 1938) ; nous n'entreprendrons pas de décider pourquoi, ni de trancher.

(1) Quant à la filmographie publiée par Vê-Hô dans son livre (« Mizoguchi », Editions Universitaires), elle se borne à recopier la nôtre en l'agrémentant de quelques coquilles.

BERLIN 64

Berliner Passion

Je suis bien de l'avis de Moullet : les festivals devraient toujours se dérouler dans des endroits pas attirants. En ce stupéfiant Berlin, où je me voyais écartelé entre le Zoo Palast et la ville, c'est-à-dire entre la vie et (bien souvent pâlot) son reflet; j'en venais presque à regretter de n'être pas allé, pour mes débuts de festivalier, dans un de ces lieux emphatiquement cartepostaliques où d'ordinaire. ça se passe et où je n'eusse eu, assurément, aucun remords à me mettre, de cinéma, jusque-là.

Pourtant, tout se tenait, car tout ce qui se fait à Berlin participe du même esprit : **le défi**. Ainsi l'architecture de l'Ouest défie celle de l'Est et vice versa, et toutes deux sont de purs défis, soit au bon, soit au mauvais goût — si l'on peut encore se référer à ces notions en un lieu où le défi, beau en lui-même, érige en système ses propres valeurs. C'est là, bien sûr, une des conséquences de l'imbrogliesque situation politico-juridique du lieu, mais la démesure plus ou moins délirante fut toujours une vertu de Berlin, impérial ou nazi *(vu en passant cet Olympia Stadion* que rendit célèbre Leni Riefensthal), et les trois styles se superposent (plus une touche d'une bonne douzaine d'autres) dans la Stalin — pardon : Karl Marx — Allee, ahurissant (mais *bien mixé) cocktail.*

Mais cette démesure se marie merveilleusement avec la nature (qui se glisse partout comme une lovecraftienne mais bénéfique entité) et avec *l'intimisme ambiant,* cet admirable art de vivre allemand que seul pourrait définir un Renoir nippo-germanique et qui se trouvait quintessencié dans l'organisation parfaite de ce festival, dont j'ai, plus que de Berlin, *à rendre compte, en ce qui concerne* du moins sa 2e semaine, celle où je fus invité, J. D.-V. devant relater la première, ce qu'il fera, j'en suis *sûr, avec infiniment plus de sérénité* et moins de digressions que moi.

The Pawnbroker (Le Prêteur sur gages) est une horrible chose. Lumet, qui a sûrement remarqué les *instantanés de mémoire flashbackés dans* **Hiroshima,** vous les ressert ici à haute et crépitante dose, et ceux-ci représentent (évidemment) les camps. Mais le film donne bien le ton : campologie et resnaisisme, **ici,** on y retombera souvent.

Pourtant, avec **Les Mains délicates** (R.A.U.), on en sort. Il est vrai que le film vous fait sortir aussi du cinéma, de la vie, de la salle... D'où, *pour moi, reballade berlinoise : ô* Egypte, merci !

Dans **Alleman,** par contre **(12 millions d'hommes),** de Bert Haanstra, réaliste hollandais, la vie grouille. *C'est ce film qui eut le prix du* document de long métrage, pas **Polnische Passion (Passion polonaise).** Il est bien sympathique, mais il y manque une Idée, un Centre... Dans cet éparpillage unanimiste, on peut cependant grapiller quelques jolies choses : un très très beau départ d'avion, une très belle foire aux vaches, de beaux chalands, de beaux enfants. Hélas ! Haanstra a, lui aussi, des renvois : un petit morceau de bravoure, plaqué sur le film, vous ramène où ? Aux camps.

Autre renvoi aux calendes passées : le pathologique **Herrenpartie (Excursion pour messieurs)** de W. Staudte. Sujet : des touristes allemands (ridiculisés jusqu'à l'invraisemblance) tombent et restent en panne dans un village yougoslave peuplé de femmes seules qui, leurs hommes ayant été autrefois fusillés par des Allemands, se sont consacrées depuis à une solitude ressasseuse. Des Allemands (donc des assassins) parmi elles ? Pas question. Mais l'anéantissement des touristes est évité de justesse et le film débouche sur un moralisme fadasse, tout en s'arrangeant pour conclure sur un de ces petits détails atroces dont il est parsemé.

Enfin un film attachant, parce que provoquant. Et ça, provoquant, il l'est, y a pas à dire : dans l'agressivité masochiste, on ne fait pas mieux. Mais on parla bêtise, grossièreté, rouerie, on dit : plaidoyer, on dit : réquisitoire... foutaises. On dit aussi : « pieds dans le plat », et c'est juste, mais il faut comprendre. Quand on n'ose, ou ne peut, accepter, ni refuser un plat dont on a **jusque-là,** *quoi d'étonnant si on prend le parti* d'y mettre les pieds, d'y patauger ?... Il faut comprendre la situation, c'est pourquoi (m'efforçant de répondre à ce reproche que me fit jadis « Positif », d'être un critique ignorant des *contextes), je vais maintenant contexter.*

L'Allemagne est un pays d'humiliés. D'enfants humiliés (pour renvoyer au grand thème bernanosien) ou, plus *précisément, en ce deuxième après-*guerre, écrasés. De ces enfants qui grandiront sans plus jamais oser ni pouvoir s'exprimer, de peur de se faire rembarrer, parce qu'on les a trop grondés : ils étaient horribles, *ils avaient tous les défauts. Or c'est* ce que, depuis vingt ans, parées de bonne conscience, rabâchent aux Allemands (et l'on en est déjà rendu à inoculer le virus de la honte aux petits-enfants de la génération de 40) les braves démocraties d'Ouest ou d'Est. Et ces écrasés ont fini par accepter. Devant les humiliations du premier après-guerre (inqualifiables, mais qui, du moins, ne prenaient pas le masque hypocrite de la rééducation), ils réagirent, et même, ils se

rebiffèrent (avec les conséquences que l'on sait et dont nous sommes donc largement co-responsables), mais aujourd'hui, on a réussi à leur faire avaler la honte, ils l'ont intériorisée, et même (l'auto-dénigrement est une tentation bien allemande) ils vont parfois jusqu'à en rajouter. Quand on a fait cela à un peuple, au moins ne devrait-on pas s'étonner de son impuissance, et il est normal que cette impuissance soit particulièrement frappante dans l'art le plus frappant et le plus révélateur de notre temps : le cinéma. Quant à cela, **Herrenpartie** a au moins pour lui de révéler justement (au second degré) cet état de choses.

Ainsi s'explique aussi l'esprit de ce festival, lequel n'a du défi que les dehors, mais dont la seule règle est la prudence sous sa forme la plus négative : ne rien faire, surtout, qui puisse choquer les puissants d'Est ou d'Ouest, redoutables détenteurs de la Morale et de ses foudres. Alors (et pour des raisons fort ambiguës) on interdit **Herrenpartie** à l'exportation, on ignore **Passion polonaise,** mais on couronne le Bert Haanstra... et son petit morceau de bravoure.

Passion polonaise est un admirable morceau d'Esprit polonais (comme on dit « Esprit irlandais » — lesquels présentaient par ailleurs un court métrage : **Two Bicycles**) (1), c'est-à-dire qu'on y pratique intensément ce pessimisme anarchisant qui fait tout le charme des actuels films polonais, même orientés ou ratés, et qui se traduit ici par les magistrals coups de pieds qu'on envoie dans le plat (tel qu'on le cuisine depuis vingt ans) de l'histoire officielle et obligatoire.

Thème du film : nous autres, Polonais, sur les bons et les méchants de l'histoire, nous en savons un bout. (De fait : comme les Irlandais et les Finlandais — au drame desquels le film fait allusion — les Polonais ont quelque droit, pour n'avoir jamais été QUE victimes, à parler de certaines choses au sujet desquelles les autres peuples feraient mieux de se taire). Les bons, les méchants, on les vit copains comme cochons, se donnant mutuellement la main ou le feu vert, lorsqu'il s'agit d'écraser le pays pour ensuite se le partager. O ces télégrammes (« Le ministre Molotov félicite le gouvernement allemand pour la prise de Varsovie »), ces fraternisations : défilés en commun ou sablages de champagne (« Les Russes étaient mes hôtes les plus fidèles », écrit Franck, LE — n'y en eut-il donc qu'un ? — bourreau de Varsovie), sans parler des livraisons mutuelles de réfractaires. Katyn, c'était bourré de Polonais. Katyn ? Ce n'est plus aujourd'hui qu'un trou de mémoire. C'est curieux ce que l'exploitation méthodique de la mythologie des camps a permis aux braves démocraties d'enterrer de crimes, antérieurs, concomitants ou postérieurs, tous rejetés (les juges sont blancs par définition) dans la nuit et le brouillard de l'histoire occulte.

Il est, aussi, malicieux comme pas un, ce film, et quand il montra ce mur qui trancha Varsovie, un gros ange passa dans la salle (2). Autre gag : le « Sag mir wo die Blumen sind ? » que Marlène enchaîne, cut, sur les tanks libérateurs qui défilent tout fleuris : « Dites-moi où sont les fleurs ?... » Petite suite : « Avec « Sag mir wo die Blumen sind ? », l'artiste, qui s'est tournée récemment vers la chanson à résonance politique, a atteint un nouveau succès international. Une telle et si nette expression, à l'intérieur d'un genre dont on mésuse assez souvent dans les pays de l'Ouest à des fins politiquement déviationnistes, est neuve et plaide en faveur, non seulement du courage de l'artiste, mais aussi de l'ouverture d'esprit croissante de couches de plus en plus larges d'auditeurs en ces pays. » (Extrait du commentaire qui figure sur la pochette du disque, côté Est.)

Passer à l'Est, c'est le meilleur moyen, actuellement connu, de vivre la Science-Fiction, car, une fois franchie la Twilight Zone de la Friedrichstrasse, on débouche sur un monde radicalement, et en tout, différent : la face cachée d'un satellite. Que la vie y soit dure, passons, s'il le faut, mais on y est enclos. Pour-

Janusz Piekalkiewicz : *Passion polonaise* (en 1939, charge sabre au clair contre les tanks allemands).

(1) Un Cinéma Irlandais ? Belle ambition, mais ce film, s'il est produit par un Colm O Laoghaire, est scénarisé par un Richard Power et réalisé par un Billy Bowles. Conséquences : le film est commenté en anglais, pas en gaélique, et son esprit aussi est plus anglais qu'irlandais. Par ailleurs, l'Irlande (qui fut non sans raisons « complexée », mais on devrait avoir eu le temps de s'en remettre) n'aura jamais aucun cinéma tant qu'existera chez elle une aussi désolante censure.

(2) En fait d'anges, c'est toute la cohorte des trois hiérarchies que Janusz Piekalkiewicz (producteur, écriveur, réalisateur — et dessinateur de la très belle affiche, imprimée en Hollande — de ce film, par ailleurs apatride) voulait faire passer dans la salle, car, comme je l'appris de retour à Paris, le film avait été amputé à Berlin (ne pas choquer !) de son dernier quart d'heure, lequel traitait fort irrespectueusement des démocraties populaires, avec mention de la révolte est-allemande du 17 juin et renvoi dos à dos des deux murs.

tant, la tristesse, si elle stagne en profondeur, n'est, en surface, que mince pellicule qui *vite s'évapore*. Ont-ils l'air si triste, les enfants cloîtrés dans les boîtes à curés ? Ils ont la vitalité pour eux, comme ils ont pour eux l'enfantine vitalité allemande, ces gens soumis au régime de l'internat, dans leur boîte à catéchisme (permanent, obligatoire, crève-yeux), veillés par tant de gardiens, et privés de sortie. Nous, privilégiés (en cela comme en tant d'autres choses), pourrons, expirée la permission de minuit, refranchir les barrages de la Friedrichstrasse (haut-lieu, s'il en est, des contrôles flico-militaires), après avoir traversé les rangs de quelque famille en larmes qui doit se séparer de ses membres de l'Ouest. Cet établissement de la F.strasse, *c'est tout de même* un précieux point de repère : impossible de se tromper, disent les amateurs éclairés, le Berliner Ensemble, c'est juste à côté.

Du coup, les **Cahiers** vont me retourner le reproche de « Positif » : trop de contexte ! C'est difficile de contenter tout le monde. Mais difficile aussi de parler de ce *festival* sans parler de Berlin, puisque, contrairement à ce qui se passe ailleurs, c'est le festival qui est fonction de la ville et non l'inverse. Et poser Berlin, c'est poser la question des deux et son Jusques à camps ?... « La réponse, seul le vent la connaît... », chante aussi Marlène. Ah ! mais non, souffle l'Est, la gourmandant gentiment sur ce même disque dont l'autre face contient « La réponse... » : « En face des fauteurs de guerre impérialistes, il ne faut tomber dans les bras *ni du fatalisme, ni du pacifisme*. Non : des milliers d'hommes connaissent aujourd'hui les criminels et savent quoi leur répondre. »

Entendu : j'en étais à **Passion polonaise**. Donc, le choix des documents est absolument remarquable, non moins que leur beauté, même si le film est moins sublime que **La Bataille de France.** Leni Riefensthal, pourtant, lui reproche un mauvais montage. Elle est dure. Mais, malgré sa sévérité pour ce film, c'est quand même quelqu'un, Leni Riefensthal, et devant qui l'on peut vérifier que ceux sur qui s'acharne la haine, c'est sûrement qu'ils ont quelque chose dans le ventre, et pour survivre, il leur en a fallu. Et elle, question de survivre, ça, elle survit, étonnante de vitalité, revenant justement d'Afrique d'où elle a ramené, statique mais fascinante preview du film à venir, d'admirables photos où triomphent son sens du cadrage et la beauté des corps noirs. Finie Leni ? A suivre.

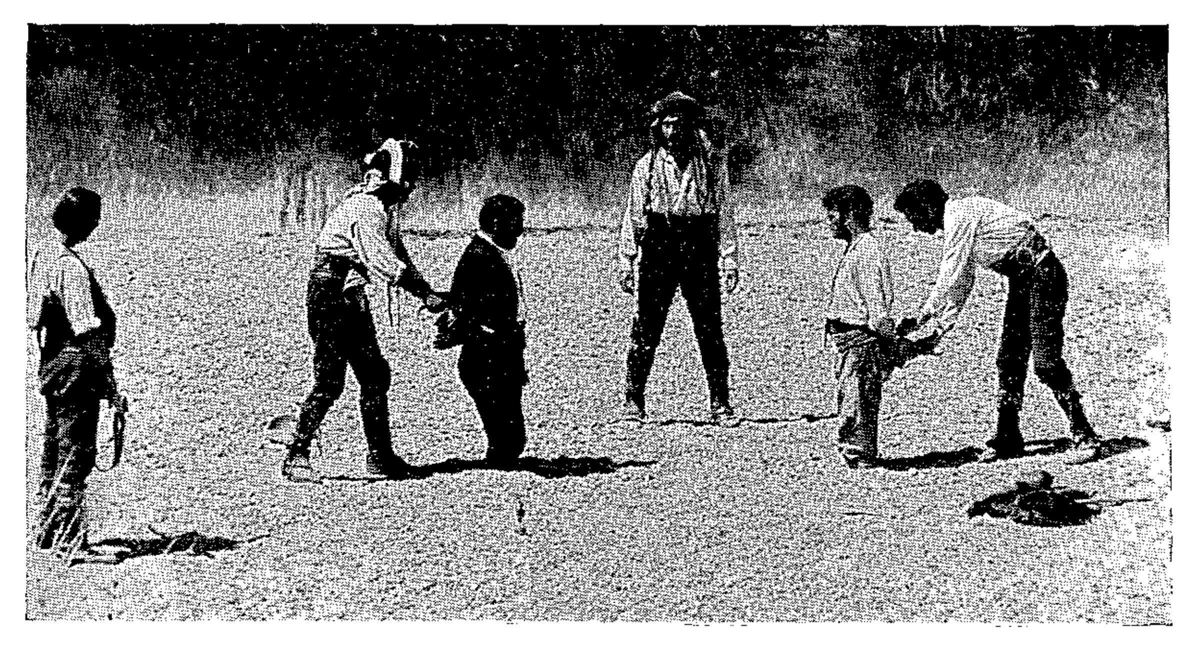
Or donc, **Passion polonaise** enterré, *le festival se remit du choc avec* **Servitude humaine,** de Ken Hughes, d'après Maugham. C'est un peu moins mauvais que le livre. Kim Novak, détendue, en fait beaucoup et joliment, et le choix de Laurence Harvey pour le personnage du pied-bot (avec son air souffreteux d'enfant humilié) aurait pu être bon, si l'acteur n'était si mauvais. Et puis, dans ce film à costumes, on ne parle pas de politique.

Bien qu'en costumes, **Llanto por un bandido,** de Carlos Saura, EN *parle. Mais très bien. Sujet : un* bandit à l'esprit indépendant est trahi à la fois par les monarchistes et les libéraux, d'où son exécution. Ça lui apprendra à vouloir ignorer le contexte. On est content : voici — enfin — un film où les Espagnols expriment leurs passions. Mais ce n'est jamais qu'une belle, honnête et intelligente grande production. De ces films qui seraient sans doute monnaie courante en Espagne si l'on y était libre. Malheureusement, ce film est une exception, et cela (avec les ennuis qu'il eut - voir No 156) tend à nous le faire surestimer. Enfin !... celui pour qui là-bas la situation est intenable peut toujours franchir, très naturel, le mur des Pyrénées.

Hispanisant, non politique, mais resnaisien, voici **Circé,** de Manuel Antin, argentin. Le point de départ en est une très bonne histoire de Cortazar : comment une dévoreuse d'hommes dévore son dernier. Mais le résultat, pour le croire, il faut le voir, il faut voir cet horrible mélange d'images et de mots meurtris, né de la volonté forcenée des auteurs de surmarienbadiser la chose...

Cependant, à l'Académie des Arts (et Cinémathèque, donc), dans un décor évidemment tout de luxe, calme et volupté berlinois, était présenté **Bande à part,** de J.-L. Godard. Le film mêle les trois sujets les plus Godard et les plus cinéma qui soient : l'esprit du temps, l'esprit féminin et l'esprit d'aventure. Mais, par la force des choses (id est la faiblesse —

Carlos Saura : *Llanto por un bandido* (Lino Ventura, Francisco Rabal).



peut-être inévitable — du sous-titrage), le film perdait quelques dimensions. Pas la comique, en tout cas : le public (délirant — très gros succès) s'hilara constamment.

Le lendemain matin, « Der Abend » (« Le Soir », quotidien) disait : « Le meilleur film que la Berlinale ait jusqu'ici présenté, l'a été hier, non dans, mais parallèlement au festival, hors compétition... Le festival a renoncé souverainement à l'un de ses plus grands succès... Lui qui remarqua, dans les premiers, Godard, l'a cette fois délibérément laissé passer (3). » Suivait une très élogieuse critique dont ceci donne le ton : « Godard se méfie de toute position arrêtée et la combat avec esprit. Il nous offre (grâce à Coutard, le fantastique caméraman) la réalité comme personne d'autre ne sait le faire et, dans le même temps, il la rend ambiguë. Rien de ce qui existe n'a de consistance, et pourtant tout est là comme jamais ce ne le fut. »

Comme si la Berlinale avait voulu se racheter, elle présentait aussitôt son meilleur film (avec **Passion polonaise**) : **La Femme insecte,** de S. Imamura. Curieux phénomène que la contamination : à vouloir refuser toute violence politique, c'est la violence tout court, bonne ou pas, que finit par refuser ce festival et, de même que choqua **Llanto por un bandido,** ainsi **La Femme insecte,** à qui on donna tout de même le prix d'interprétation féminine, plus justifié que le prix masculin, donné à ce cabot de Steiger.

Sujet : de 1918 à nos jours, les malheurs d'une femme qui, lasse d'être écrasée, se rebiffe et finit par devenir écraseuse. C'est (consciemment, sans doute) le film le plus brechtien qu'on ait jamais fait, par le sujet, par le ton (chanté parfois) du récitatif, et par la façon dont les événements sont replacés dans leur contexte (par exemple : mouvements de foule à l'arrière-plan, les femmes discutant broutilles au premier), sans parler des stock-shots (la brutalité ou la progressivité de leur insertion est très bien calculée) qui montrent des houles populaires, des inondations ou des accidents (chemin de fer). C'est aussi un film mizoguchien (l'auteur reprend même la situation d'**Une femme dont on parle** : la fille découvre que sa mère tient bordel, puis elle lui fauche son amant) dans la mesure où les films de Mizoguchi (le grand thème de l'aliénation féminine) sont déjà brechtiens. Mais « féminin », ici, renvoie aussi à Bergman, car, hormis lui, personne n'a montré, autant qu'Imamura, d'accouchements et d'étreintes au cinéma. Pendant celles-ci, les partenaires discutent beaucoup et chacune est faite sur une trouvaille originale. Cela donne, par exemple, la scène du couple debout sous l'arbre, où

Shohei Imamura : *Nippon Konchuki (La Femme insecte : Sachiko Hidari).*

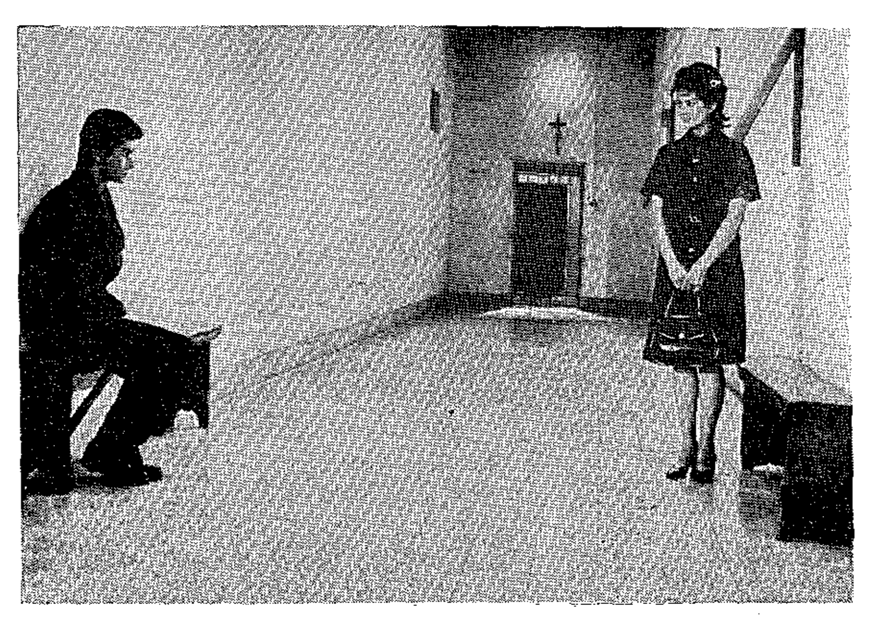
l'homme, pour répondre à la femme, doit détacher ses lèvres du sein gauche qu'il suce.

Côtés amours, l'Italie prit la suite avec **La ragazza di Bube,** de Luigi Comencini. Le début, sur les remous (politiques) de la guerre finissante, est mauvais. Le milieu l'est moins, et la fin est très bonne. C'est celle (inversée) des **Parapluies de Cherbourg,** puisque la fille, rompant avec son second amour (Marc Michel), décide d'attendre son premier. Sept ans après, elle rencontre celui-là (marié) dans une gare, et elle lui dit qu'il lui reste encore sept ans à attendre celui-ci, qui a écopé 14, pour meurtre.

Le festival se termina par **L'Ecole du suicide,** de Knud Leif Thomsen, danois. La faune du Zoo (pour une fois festivalière : c'était soirée — à Berlin, heureusement, on n'est pas rigoureux sur les tenues — de remise des prix) commença par rire très fort de ce film idiot, prétendue satire du way of life danois. Mais le film (malgré deux scènes sortables : la psychanalyse égrillarde et la leçon très crue d'amour dans un parc) était tout de même trop bête, aussi ce fut bientôt le silence. L'auteur de cette chose est sûrement, ou un primaire envieux et raté, ou un intellectuel méprisant et raté. De toute façon, c'est quelqu'un qui a

---

(3) Et dire que la sélection française était constituée par *Avec des si*, de Lelouch, et *La Difficulté d'être infidèle*, de Toublanc ! Mais inutile de s'attarder : les quelques mots que nous avons déjà consacré à ces deux cas suffisent amplement.



Luigi Comencini : *La ragazza di Bube* (George Chakiris, Claudia Cardinale).

dû fréquenter à Copenhague les cafés bohême-pensants du Minefelt et il a dû être un des *derniers lecteurs* du triste Schade.

Le titre de ce dernier film définirait *bien le festival, n'était que* celui-ci aura sans doute à cœur, tôt ou tard, de lancer un vrai défi aux autres festivals. Question de temps, de défoulement et d'épanouissement. Berlin en a fait et vu d'*autres, et il n'y* a pas de raisons pour que cette ville, qui fut, après la Mondiale I, capitale de l'érotisme (il en reste encore un petit quelque chose) et, après *la M. II, centre* incontesté du Haut-bordel politique, ne devienne quelque jour le haut-lieu d'un art dont les affinités avec *l'érotisme et* la politique (ce festival, au besoin, le confirmerait) ne sont plus à démontrer.

Berlin demeure en tout cas un haut-lieu de l'esprit d'aventure (un peu Nantes multipliée par Lyon et Nancy — plus Hong-kong, me souffle *un connaisseur), et l'on n'en part* pas sans y laisser quelque chose : « J'ai encore une valise à Berlin », chante (toujours) Marlène, « et quand j'ai du vague à l'âme, c'est là que je retourne... » Marlène ? « Je l'ai bien connue », dit Leni Riefen*sthal.* « A l'époque, elle n'avait pas encore fait la connaissance de Josef von Sternberg... » mais ceci (une fois de plus) est une autre histoire.

Partir, c'est franchir quelques heures de Twilight Zone, dans un train fantôme duquel personne ne descend, *dans lequel personne ne* monte, qui s'arrête longuement en rase-campagne ou en rase-gares pour d'infinis furetages de vopos et de vopettes qui explorent jusqu'aux W.C., jusqu'aux boogies du train. A celui-ci est attelé parfois un wagon qui, de D.D.R. *en* D.D.R., conduira quelque colonie d'enfants encadrés de vopos chargés de les préserver, dans un bel exclusivisme jésuite, de la tentation de *l'occident. La dernière gare* est, comme les autres, panoncée de slogans criards : « Brecht die Jungen den Weg ! » : « Frayez la voie aux jeunes !... »

Ce n'est plus de la Science-Fiction. On a coupé la tête à ce pays, puis on a scindé son cœur en deux demi-cœurs impuissants et serviles — opération inverse de celle par la*quelle on guérit* la maladie des enfants bleus. Ce n'est plus de la Science-Fiction, c'est du cinéma d'épouvante...

Rendez-vous au prochain festival.

Michel DELAHAYE.

Berlin sans passion

Je n'ajouterai pas grand-chose aux considérations extra-cinématographiques de Michel Delahaye. La guerre est présente partout à Berlin... Ouest ou Est. Entre *deux immeubles neufs,* il y a soudain un terrain vague et les vestiges d'un cratère de bombe ; les immeubles survivants sont criblés de balles et, entre tous ces vestiges, serpente, sinistre, le mur absurde. En même temps, tout cela est artificiel *et anachronique. Il est ridicule qu'à* l'époque de la stratégie atomique, Berlin soit un des lieux « chauds » du monde. Il faut beaucoup de bêtise et de passion mal placée pour qu'on en soit toujours là. Cela posé, l'état d'esprit de ville assiégée de Berlin-Ouest apparaît presque comme naturel ; quant à la mentalité qui règne de l'autre côté, elle semble gentiment libérale pour qui *(c'est* mon cas) a connu Moscou en 51, à l'apogée de l'ère stalinienne. *Fin du paragraphe* politique. Point à la ligne.

J'ai des souvenirs de juré à Cannes et à Venise. Je viens d'y ajouter Berlin. Ce n'est pas d'une folle gaieté, mais la présence d'Anthony Mann à la tête dudit jury rendra le souvenir précieux. Sorte de grand seigneur, survivant d'une certaine race *d'Américains qui est en* voie de disparition, c'est un personnage fascinant où la hauteur est tempérée par l'extrême cordialité et la froide intelligence par le très vif sens de l'humour. Agréablement sur*pris de trouver un co-juré qui avait* vu trois fois **The Naked Spur** et **The Man From Laramie**, il fut le plus agréable compagnon de travail et de divertissement que l'on puisse imaginer. Il fut intarissable sur ses souvenirs d'Hollywood et autres lieux, *ce qui me donna* à penser que le véritable entretien avec Anthony Mann (pour les **Cahiers**) reste à faire. Je défends un peu **Le Cid**, pour le côté western, et pense *qu'on ne pouvait* — Bronston régnant — faire guère mieux avec **L'Empire romain.** « Il fallait un bulldozer pour porter l'entreprise à son terme en six mois », dit-il, « on m'a demandé d'être ce bulldozer... je l'ai été ». Il éclate *de rire et se lance dans d'inénarrables*

anecdotes américano-espagnoles. Sur l'heure, il prépare **The Unknown Battle** (titre provisoire), d'après le livre « Operation Swallow ». C'est le même sujet que **La Bataille de l'eau lourde,** qu'il a vu et dont il parle avec sympathie... mais, à son sourire, on devine que sa « Bataille » à lui aura de plus larges dimensions que la tentative Drévillo-norvégienne. Kirk Douglas et Montgomery Clift (il l'espère) seront dans le coup.

Il régna sur le jury avec une bonhommie désinvolte qui étonna les officiels allemands, qui encaissèrent sans broncher son refus de faire des discours et de prendre un air important. Discipline, discipline. Il était le chef, on s'inclinait. Son rire sonore réchauffait les froides salles du Sénat où nous discutions.

Le palmarès fut très mal accueilli par la presse berlinoise qui, unanime, cria au scandale (sic) et voua les jurés aux gémonies. L'idée qu'un « grand » prix ait pu être décerné au film d'une « petite » nation productrice apparut comme intolérable. C'est la notion du « Der Grosse ». Le « grosse » prix doit aller à une « grosse » nation. C'est comme ça. Les petits prix ont été inventés pour les petites nations. Ce fut un beau dialogue de sourds. Quelques jours, c'était trop peu pour réduire cette antinomie. Et pourtant le palmarès, pour être « démocratique », fut quelque peu « diplomatique ». Le prix d'interprétation à Rod Steiger et celui de la mise en scène à Ray — immérités tous deux à mon avis — naquirent du désir de respecter une minorité qui aurait voulu donner l'Ours d'Or au **Pawnbrowker** ou à **Mahanagar.**

Il me reste maintenant à rendre compte brièvement des films que Michel Delahaye n'a pu voir à Berlin, spécialement ceux de la première semaine.

Expédions rapidement les films mineurs. **Zeit der Schuldlosen (Le Temps des Innocents),** film allemand de Thomas Fantl, est une pièce de théâtre sommairement filmée dans un carton-pâte trop évident. Le sujet n'étonnera pas ceux qui ont déjà lu l'article de Delahaye : neuf otages innocents sont enfermés avec le meurtrier d'un dictateur et ont le choix des moyens pour lui faire dénoncer ses complices. Les innocents deviendront des coupables, etc. Cela est surtout prétexte à discours, et les acteurs cabotinent à qui mieux mieux.

Los Evadidos (Les Evadés), film argentin d'Enrique Carreras, raconte une émeute et une tentative d'évasion dans une prison de Buenos Aires. C'est un fait vrai survenu il y a deux ans dans la capitale argentine ; le film pourtant sonne particulièrement faux et est dirigé avec une notable absence de talent.

La visita (Le Candidat au mariage), film italien d'Antonio Pietrangeli, n'avait rien à faire dans un festival. C'est un vaudeville épais et vulgaire qui essaie en vain de se faire passer pour une comédie néo-réaliste. Sandra Milo et François Périer se sont égarés dans cette triste aventure.

La présence de **Faust,** film américain de Michael Suman, dans un festival de l'importance de celui de Berlin, est encore plus surprenante. Tout se passe comme si une bande d'amateurs riches, vaguement partouzards et pédérastes, avaient décidé de s'amuser à impressionner de la pellicule pendant leurs week-ends. Cela pourrait être drôle... hélas, le résultat est d'une consternante nullité, et on se demande comment un comité de sélection a pu retenir un pareil film pour représenter le cinéma américain.

Quelques joyeux jurés : Anthony Mann, Françoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Herr Luft (secrétaire du jury).

Susumu Hani : *Kanajo to Kare (Elle et lui* : Sachiko Hidari).

Night Must Fall (La Force des ténèbres), film anglais de Karel Reisz, est le remake du film de Richard Thorpe avec Robert Montgomery que Cocteau aimait beaucoup. C'est une solide déception. Manifestement, Reisz *n'est pas fait pour ce* genre de sujet, et Albert Finney, qui a dû voir là l'occasion d'un brillant numéro d'acteur, s'est complètement trompé. Tom Jones réapparaît en *filigrane, dégonflant* complètement tout suspense et toute terreur.

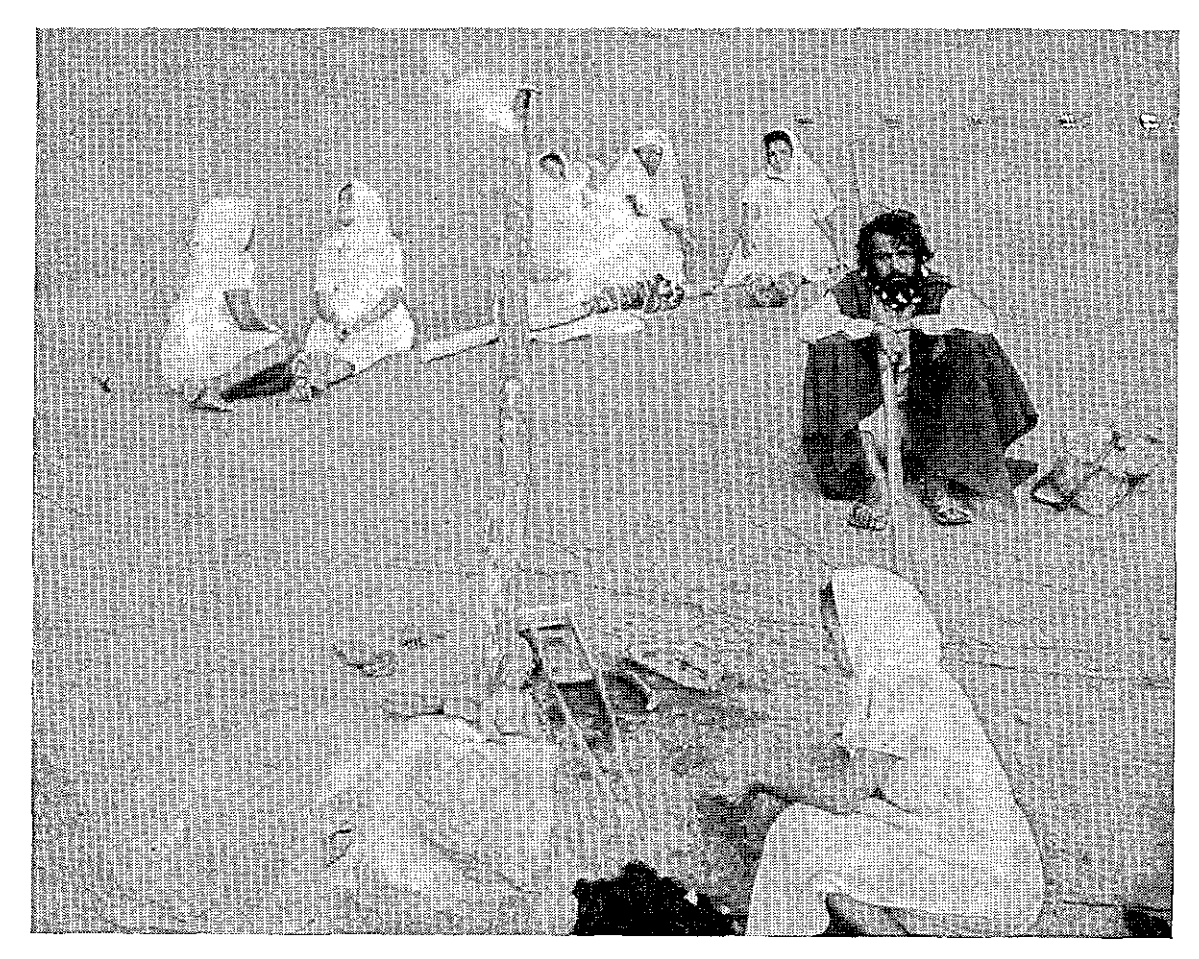
Les deux films français, **La Difficulté d'être infidèle,** *de Bernard* Toublanc Michel, et **Avec des si,** de Claude Lelouch, n'étaient pas, à mon sens, des films de festivals. Le second nommé a pourtant raté de *peu un prix.* Nous reviendrons sur le « cas Lelouch » lorsque son film sortira à Paris.

Kesällä Kello Viisi (En été à cinq heures), film finlandais d'Erkko Kivikoski, est une entreprise bien sympathique, très influencée par la N.V. française *des tout débuts* et les aventures d'été du Bergman de **Sommarlek** ou de **Monika.** Malheureusement, l'auteur-réalisateur n'a pas grand-chose à dire et à montrer. Il *n'a ni* l'âpreté de Bergman, ni l'agressivité des jeunes français à leurs débuts. Il conte une historiette moralisatrice, d'un grand ennui, et dont le héros est d'une extrême fadeur. Au compte du film, il faut inscrire la qualité de l'image et le charme de la jeune Tuula Elomaa qui mériterait de meilleurs emplois.

Avec **Kanajo to Kare (Elle et lui),** de Susumu Hani, on arrive à quelque chose de plus sérieux. Cette chronique de la vie d'un groupe d'immeubles modernes dans la banlieue de Tokyo, vue par *les yeux d'une* jeune femme habitante d'un de ces immeubles, est, au départ, extrêmement intéressante. L'existence, en bordure de cet îlot, d'une zone de *baraquements où vivent des chiffon*niers, va révéler à la jeune femme un « ailleurs » qui va complètement bouleverser son existence. Sachiko Hidari, qui gagna le prix de la *meilleure actrice,* pour ce film et pour **La Femme insecte,** incarne l'héroïne avec beaucoup de sensibilité, mais les autres acteurs ne sont pas dans le même ton. L'œuvre tout entière d'ailleurs est boiteuse, oscillant entre la chronique pure et simple et le drame psychologique. Elle se veut moderne, mais finalement copie certains styles européens avec peu de bonheur. Susumi Hani a gâché un bon sujet *en ne sachant* pas rester un Japonais racontant à la japonaise une histoire japonaise.

Tout le monde sait que Satyajit Ray est un grand réalisateur et que son œuvre sécrète patiemment une profonde beauté, mais, à mon avis, **Mahanagar (La Grande Ville)** n'ajoutera rien à sa gloire. La déception ne vient pas *du sujet : la* lente prise de conscience de sa condition et de son indépendance par une jeune femme contrainte à travailler par les ennuis financiers *de son mari. Une fois de plus,* c'est l'opposition de l'ancien et du nouveau dans le contexte de l'Inde d'aujourd'hui, où les vieilles traditions ont la vie dure et viennent *sans* cesse s'opposer à l'implantation de structures modernes. La déception vient de la mise en scène. Ray, poète subtil et grave de la campagne indienne, semble avoir tourné **Mahanagar** entièrement en studio, et le résultat n'est pas heureux. Il y a même, dans les scènes de bureau, de pénibles transparences tremblotantes des rues de Calcutta, qui sont indignes d'un metteur en scène de renom. *Privé de l'authen*ticité que lui aurait donnée la photographie du réel, le récit de Ray est réduit aux faibles dimensions d'un mélo exotique. Heureusement, *l'héroïne est incarnée* par une actrice indienne, Aril Chatterji, avec infiniment de grâce et de discrète émotion. Grâce à elle, le film peut se voir sans trop d'agacement.

Satyajit Ray : *Mahanagar (La Grande Ville* : Vicky Redwood, Madhabi Mukherjee).



Ruy Guerra : *Os Fuzis.*

Ruy Guerra, jeune brésilien barbu comme un Castro, est l'auteur du film le plus attachant du festival : **Os Fuzis** (**Les Fusils**). Tourné dans le Nord-Ouest du Brésil, une des régions les plus pauvres du pays, **Os Fuzis** est une symphonie puissante et confuse où s'entremêlent des thèmes multiples : la pauvreté, la sécheresse, la famine, les superstitions, le faiseur de pluie charlatan, la présence fatale des soldats, l'amour presque sauvage, la mort enfin, dont la menace ne sera conjurée que par une autre mort, celle de l'animal sacré, et le départ des soldats. Les images déferlent comme un torrent incontrôlé, certaines inoubliables : le bœuf maigre au début, l'arrivée des soldats, le cortège du prédicateur ambulant, le meurtre du paysan tué par erreur à la place de sa chèvre, la scène d'amour, sorte d'affrontement haletant et douloureux. Inutile de rechercher une cohérence dans cette chronique à la fois dramatique et passive où tout se heurte sans harmonie. On se dit : un peu de rigueur dans la construction et ce serait un chef-d'œuvre... mais l'objection est immédiate : la rigueur ne tuerait-elle pas cette grâce primitive qui fait la fascination du film ?

Susuz Yaz (**L'Eté sans eau**), le film turc inattendu qui a gagné la compétition, n'atteint jamais les hauteurs d'**Os Fuzis**, mais sa parfaite ordonnance, son équilibre, sa progression rigoureuse lui valurent les lauriers qu'il remporta d'abord par absence de défauts. Il illustre avec précision les trois valeurs primordiales de la vie du paysan anatolien : l'eau, dont il a besoin pour cultiver son tabac, la femme qu'il a épousée, et son honneur. Sur ces trois éléments, habilement liés dans le scénario par Necati Cumali, l'un des meilleurs écrivains turcs contemporains, le réalisateur Ismaïl Metin (1) a mené son affaire de main de maître et avec une adresse inattendue chez un metteur en scène de trente ans, totalement inconnu, et ressortissant d'une industrie cinématographique complètement sous-développée. Son style est fait de rigueur et de clarté, et il y a dans le film deux ou trois scènes d'un érotisme violent. La direction d'acteurs est sans faille et les trois interprètes sont d'une justesse de ton étonnante : en dehors d'Ulvi Dogan, producteur du film, il y a deux non-professionnels de grand talent, la jeune Hülya Kocyigit et l'ex-barman Erol Tas, qui méritait bien plus que ce cabot de Rod Steiger... mais, décemment, on ne pouvait tout donner aux Turcs.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

---

(1) Qui s'appelle en réalité Metin Erksan. C'est à la suite d'un désaccord entre le réalisateur et Ulvi Dogan, producteur et principal interprète, sur des coupures faites dans le film, que celui-ci a été présenté sous un pseudonyme.

Jean Béranger

Rencontre avec Bo Widerberg

Qui est Bo Widerberg ? Nous avons entrepris de répondre à cette question il y a peu (CAHIERS, n° 154, page 47) ; puis ses films, le premier récemment sorti en France, le second, dit-on, dans quelques mois. Après l'un, en attendant l'autre, voici quelques propos de l'ex-enfant terrible de la critique suédoise.

— Que pensez-vous de l'accueil un peu réservé reçu par votre second film, Kvarteret korpen (Le Quartier du corbeau), **au Festival de Cannes ?**

— Je crois que, dans l'ensemble, les critiques français et italiens ne l'ont pas trouvé assez « remuant ». J'avais essayé, dans ce film, de composer une sorte de « musique de chambre », tendre et triste, grave et insidieuse. C'était, en somme, presque le contraire de la démarche que j'avais adoptée dans mon premier film, **Barnvagnen (Le Péché suédois).** Même la technique était complètement différente. Pour **Le Péché,** le thème m'était venu à l'esprit très rapidement. En une heure à peine, à peu de chose près. J'ai ensuite abordé la réalisation proprement dite avec un canevas extrêmement succinct, où je n'avais noté que les « charnières » essentielles au déroulement de l'intrigue. J'ai improvisé les détails visuels, et de nombreuses répliques, au fur et à mesure du tournage. J'étoffais les scènes, en tirant parti de l'heure, du moment, d'un rayon de soleil ou d'une attitude inattendue de mes interprètes. Le travail le plus important a donc commencé au montage. J'ai passé près de trois mois attablé devant ma « moviola ». J'avais tellement été enthousiasmé par **A bout de souffle** que j'essayais de retrouver les vertus de spontanéité de Godard. Je pratiquais des coupes brutales au milieu des plans, pour provoquer des chocs, rendre mon film plus elliptique. Et cela, obligatoirement, aboutissait à quelque chose de nerveux, d'assez dynamique.

Mais il faut s'efforcer de se répéter le moins possible. J'ai toujours une admiration sans bornes pour Godard et Truffaut, mais eux-mêmes, heureusement, évoluent sans cesse. Si l'on peut, au début d'une carrière, se réclamer d'illustres précédents, on doit, par la suite, s'efforcer de défricher un chemin, trouver un ton qui vous soient entièrement personnels.

Pour ces raisons, j'ai eu recours, dans **Le Quartier du corbeau,** à une discipline plus stricte, plus élaborée, à une construction plus précise au départ. Le script m'a demandé plusieurs semaines de réflexion. J'ai encore improvisé, par instants, au cours du tournage, car il serait idiot de ne pas profiter des idées de la dernière heure, lorsqu'elles s'avèrent plus intéressantes que ce qui avait été prévu sur le papier ; mais j'ai suivi un tracé beaucoup plus strict. Et je me suis arrangé pour introduire les « enrichissements » imprévus avec le maximum de sobriété, car le sujet le réclamait. Le temps du montage a donc été très court. Il ne s'agissait plus guère que d'un simple travail de bout à bout, dans lequel, bien sûr, intervenait quand même un choix minutieux.

Mon action se situant, d'autre part, en 1936, je voulais non seulement rendre l'ambiance de l'époque par l'aspect photographique, mais aussi la cadence, le rythme qui lui étaient propres, en les transposant cinématographiquement.

— Comment expliquez-vous le divorce entre les réactions des critiques nordiques et, à Cannes, celles, plus mitigées, des autres critiques ?

— J'aime beaucoup l'Europe du Sud, pour son soleil — qui n'est pas seulement de minuit — pour sa prodigieuse vitalité, pour son exubérance et aussi pour ses invitations au farniente. Mais je me demande si, à la longue, toutes ces facilités atmosphériques n'engendrent pas une certaine négligence ou insouciance à l'égard des vrais pro-

Bo Widerberg : *Barnvagnen (Le Péché suédois* : Thommy Berggren, Inger Taube).

blèmes. Devant une mer et un ciel si bleus, il doit parfois être bien difficile de considérer avec sérieux et gravité les questions politiques et sociales, de conserver le sens des responsabilités et de la solidarité civiques. En Suède, par contre, avec nos longs mois d'hiver, notre climat dur et ingrat, nous éprouvons instinctivement le besoin de nous serrer les coudes les uns les autres. Il faut tout faire pour perfectionner l'habitat, pour rendre, industriellement et scientifiquement, l'existence plus agréable, plus confortable et plus aisée à chacun. Ceci vous explique d'emblée pourquoi nous sommes à peu près tous pour la « démocratie sociale » ou, en tout cas, nettement sympathisants. Depuis que les « sociaux-démocrates » administrent ce pays, ils ont, en effet, réussi une sorte de planification de la production et une élévation du niveau de vie. Cela, bien sûr, et comme toute entreprise humaine, ne peut pas être considéré comme un résultat parfait, définitif, mais en un quart de siècle, ils sont arrivés à des résultats effectifs absolument prodigieux. Si, comme je le présume, les U.S.A. tendent, de plus en plus, à planifier leur économie, et si l'U.R.S.S. se décide à respecter davantage la marge de libre arbitre de chacun de ses ressortissants, ils aboutiront, fatalement, au système foncièrement moderne pour lequel nous avons opté les tout premiers.

Dans **Le Quartier du corbeau,** j'ai précisément voulu retracer les moments de transition qui allaient amener une forte majorité de « sociaux-démo-

crates » à la tête de notre Parlement. Dans ces heures-là, quelques cinglés regardaient du côté de l'Allemagne nazie et semblaient tout prêts à se laisser séduire par son redoutable « chant de sirène ».

— **Votre essai de reconstitution n'a-t-il pas été influencé par la** Chronique des pauvres amants, **de Lizzani, d'après le roman de Pratolini ?**

— Je ne connais pas ce film. Nous voyons, à Stockholm, très peu de films italiens et encore moins à Malmö ! Le cinéma américain domine le marché, comme presque partout ailleurs en Occident. Quelques productions britanniques font aussi une belle carrière. Mais, l'« intelligentsia » suédoise préfère, à tout, ce qui lui a été apporté par la Nouvelle Vague française, ou plutôt la Nouvelle Vague tout court : pourquoi faire un pléonasme ?

— **Quelques plans de votre film m'ont fait penser à l'expressionisme allemand et en particulier au** Dernier des hommes, **de Murnau...**

— J'ai vu ce film il y a déjà très longtemps, dans un ciné-club, mais je n'y avais pas pensé en tournant le mien. Cette « interférence » vient peut-être des anciennes ressemblances faubouriennes, propres à de nombreuses villes des pourtours *de la Baltique.*

— **Où avez-vous tourné** Le Quartier du corbeau ?

— Entièrement à Malmö, même les intérieurs, qui sont tous véritables, comme ceux du **Péché** d'ailleurs. Les commodités accordées par le tournage en studio, très courant chez nous, m'ennuient terriblement ; ce ne sont pas, pour moi, des facilités, car je trouve que les studios ont quelque chose de fossilisant. Je ne me sens à l'aise que dans des lieux authentiques, réels, même s'il faut constamment les modifier pour les besoins du script.

— **Comment expliquez-vous qu'en Suède, pays socialement très en avance, vous ayez pu trouver facilement des groupes d'immeubles vieillots et insalubres, comme on en trouvait il y a trente ans, à l'époque où se déroule le film ?**

— C'est un peu comme dans **Dead End** (**Rue sans issue**), de Wyler : les buildings ultra-modernes côtoient encore des taudis. Une phrase célèbre dit, je crois : « Paris ne s'est pas fait en un jour. » Stockholm, Malmö non plus. Il s'ouvre sans arrêt des chantiers dans toutes nos grandes villes. Nous n'avons pas été bombardés lors de la dernière guerre, mais nous détruisons continuellement nous-mêmes d'anciens quartiers à la dynamite. Nous exigeons des gratte-ciel, car nous avons le complexe américain (de même que les Américains ont le complexe scandinave). Mais, parfois, il arrive que les bulldozers oublient des îlots du passé. A Stockholm, par exemple, vous avez l'ensemble de « sky-scrapers » d'Hötorget et, à deux pas, une vieille église, avec un jardin, des tombes enfouies dans la verdure. Deux pas plus loin, il y a quelques maisons vétustes, à deux ou trois étages. Leurs façades lézardées ont été provisoirement oubliées dans le plan de « ré-aménagement ». Il faut reconnaître, au demeurant, que nous aimons à préserver, çà et là, à titre poétique ou pittoresque, quelques rappels du passé.

Compte tenu de cela, les améliorations purement techniques portent d'abord sur les agglomérations périphériques, où l'on peut repartir de zéro. Ainsi organise-t-on, selon les méthodes les plus rationnelles, les environs de Stockholm, dans un rayon parfois de cinquante kilomètres. Avec les voitures et les autoroutes, il n'y a plus de problème. Le centre de Vallingby constitue, à cet égard, un exemple encore unique en Europe. Il a été conçu comme un cirque. Au milieu, il y a toutes les boutiques, plus loin les bureaux, des parcs, les logements collectifs et enfin des maisonnettes individuelles pour ceux qui préfèrent un relatif isolement.

— **Plusieurs journalistes français se sont étonnés, à propos de votre film, du choix du sujet et de l'époque.**

— Je leur répondrai : « Pourquoi pas ? » L'action de **Jules et Jim** débutait bien à la veille de *la première guerre mondiale, et celle de* **Lola Montès** ne se déroulait-elle pas sous votre Second Empire ?

Pour nous, l'avènement de la démocratie sociale fut un événement très important et il fallait à tout prix le remémorer. J'ai choisi pour héros un jeune écrivain d'extraction populaire, car nous avons vu surgir, dans ces heures-là, plusieurs écrivains prolétariens, qui furent l'honneur de notre littérature. Ils cherchaient à la fois à échapper à leur milieu et, après avoir pris leurs distances, à le décrire, afin de lutter, pour l'avenir, contre ces énormes différences de classe. Le père de mon héros est un grand enfant irresponsable, qui tente de noyer dans l'alcool ses espoirs déçus. Sa femme, elle aussi, se serait assez facilement résignée si leur fils — mineur, donc ne pouvant pas voter — ne l'avait poussée à le faire à sa place, pour l'instauration d'un nouvel état de choses plus juste. Pour pouvoir continuer à mener par lui-même ce combat, sans se sentir entravé par la passivité de son entourage, mon héros rompt finalement avec sa famille et part pour Stockholm avec son meilleur ami, Sixten. La séquence se termine par un arrêt à l'image sur une petite fille en train de jouer avec une ombrelle dans un terrain vague ; cette vision est le dernier souvenir qu'il emporte de son quartier, inscrite à tout jamais dans sa mémoire.

Ceci dit, je comprends fort bien que l'ensemble de cette chronique puisse laisser indifférents — et même faire bâiller — ceux qui n'ont pas l'esprit social, de même que les thèmes d'inspiration catholique ne touchent vraiment que les personnes qui se réclament de cette confession.

— **Avez-vous pris pour modèle de votre héros un écrivain précis ?**

— J'ai préféré imaginer Anders de toutes pièces, mais j'ai quand même utilisé quelques éléments biographiques appartenant à différents poètes et romanciers issus, eux aussi, du peuple. J'ai en quelque sorte tenté une synthèse.

— **A un moment, Anders manipule un livre intitulé « 5 Unga » (« Cinq jeunes »). Qu'est-ce au juste, que ce recueil ?**

— *C'est une anthologie, qui fut célèbre pen*dant les années 30, et qui groupait quelques-uns

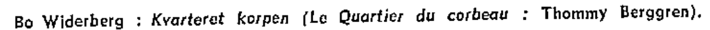
des premiers écrits de cinq jeunes auteurs prolétariens de tout premier ordre : Harry Martinsson, Artur Lundkvist, Josef Kjellgren, Erik Asklund et Gustav Sandgren. Les deux premiers seuls ont été traduits en français, mais le plus populaire de tout ce mouvement était sans conteste Ivar Lo-Johansson.

— J'ai beaucoup aimé le film qu'Alf Sjöberg a tiré autrefois de son roman « Bara en mor » (« Rien qu'une mère »)...

— C'est, à mon avis, l'un des meilleurs films de Sjöberg, qui est indéniablement un grand cinéaste. Mais je ne l'aime pas sans restrictions. Certains de ses films m'ont emballé, d'autres pas. Il a trop souvent tendance à se complaire dans une sorte de calligraphie, qui n'est pas le but que, pour ma part, je recherche.

— L'an dernier, à Cannes, vous avez dit beaucoup de mal de Bergman...

— N'exagérons rien ; il y avait une bonne part de boutade dans tout cela. Je considère Bergman, à vrai dire, comme un très grand artiste. Il a beaucoup fait pour la renommée mondiale de notre cinéma, et il a même épaulé de nombreux jeunes, sans le moindre soupçon d'agacement, ni de jalousie. Mais je ne me sens nullement porté à imiter sa veine d'inspiration, je la trouve trop intériorisée pour mon goût : il me faut quelque chose de plus direct. Je dois d'ailleurs vous dire qu'il y a environ neuf ans, j'ai longuement travaillé avec lui à la rédaction d'un scénario appellé : **Kyssas (Les Baisers)**. Cela, presque personne ne le sait, en Suède. A cette époque, Bergman montait régulièrement des pièces à Malmö pendant l'hiver, et nous occupions nos loisirs à élaborer ce script.



Bo Widerberg : *Kvarteret korpen (Le Quartier du corbeau* : Thommy Berggren).

Puis, il est reparti pour Stockholm, et le projet est demeuré inachevé.

— Résidez-vous en permanence à Malmö ?

— J'y réside quand je ne tourne pas et, même quand je tourne, je m'arrange pour que l'intrigue s'y déroule au moins en partie. Mais je « monte » quand même souvent à Stockholm, ne serait-ce que pour rencontrer mes producteurs. Et auparavant, je m'y rendais périodiquement, parce que je tenais la rubrique cinématographique de l' « Expressen ».

— Vous tournez toujours pour l' « Europa » ?

— Jusqu'à présent, c'est ma firme attitrée. Mais, contrairement à Jörn Donner, qui y a été introduit par Gunnar Oldin, pour **Un dimanche de septembre,** j'ai toujours eu directement affaire à Gustav Scheutz, qui administre remarquablement cette société, depuis plus de trois décades. Vous ne le connaissez pas, car il aime à jouer les « éminences grises ». Avec une modestie peu commune, il s'est toujours refusé à laisser mentionner son nom aux génériques.

J'ai actuellement deux nouveaux projets pour lui. Je dois commencer à réaliser le premier dans quelques semaines ; le titre en est : **Kärlek 64 (Amour 64).** C'est l'histoire d'un couple, qui se rencontre à Käseberga, près d'Ystadt, pendant l'été 1962, puis frôle la rupture, et essaie de l'éviter, deux ans *plus tard, pendant l'hiver, à Stockholm.* Mes principaux interprètes seront probablement Keve Hjelm, qui incarnait le père d'Anders dans **Le Quartier du corbeau,** et Ann-Marie Gyllenspetz, qui jouait le rôle de l'assistante sociale dans le film de Bergman **Au seuil de la vie.** L'héroïne du **Péché,** Inger Taube, fera sans doute aussi partie de la distribution.

Ensuite, j'attaquerai en mars 65 les prises de vue de **Polare (Les Compagnons).** Ce sera un film dédié à l'amitié masculine. Mes quatre mousquetaires — journalistes et intellectuels stockholmiens — seront en réalité cinq. Aux deux amis du **Quartier du corbeau,** Thommy Berggren et Ingvar Hirdwall, viendront se joindre Kent Andersson, Allan Edwall et Björn Gustafsson.

Ces deux films seront, je pense, plus élaborés que **Le Péché,** et un peu moins que **Le Quartier.** Je cherche sans cesse un juste équilibre, et c'est peut-être ce qui, en fin de compte, est le plus difficile à trouver.

— Tournerez-vous, un jour, des « sagas » ?

— Je ne le pense pas. Je sais bien que c'est l'une des plus belles traditions de notre cinéma depuis son origine. Sjöstrom, Stiller, Molander, Sjöberg, Bergman et bien d'autres, ont réussi de brillantes incursions dans ce domaine. Mais, comme je vous l'ai dit, mon principal pôle d'attraction demeure, avant tout, l'enthousiasme, la désinvolture des premiers élans de la Nouvelle Vague. Je *crois d'ailleurs qu'à quelques détails près, Sjöman,* Donner, et la plupart des autres réalisateurs suédois de la « génération montante », optent aussi, dans l'ensemble, pour une certaine modernité de ton, sans littérature et sans enjolivements de style. Et comme nous avons la censure la plus libérale du monde, nous allons pouvoir aborder les problèmes les plus « brûlants » avec une franchise plus grande que partout ailleurs.

— 491, **de Sjöman, fut pourtant interdit par cette censure, puis autorisé, moyennant quelques coupures...**

— C'est vrai. Mais, dans ce film, Sjöman a été réellement très, très loin. Si une œuvre est interdite en Suède, vous pouvez être sûr que la moitié de ce qu'elle montre aurait été interdite dans n'importe quel autre pays.

— J'ai vu la version remaniée, et remarqué que les modifications les plus importantes portent sur les séquences traitant des rapports entre le délinquant et l'inspecteur social...

— En effet, contrairement à l'idée primitive de Sjöman, on a maintenant l'impression que c'est le délinquant qui vient relancer l'inspecteur dans son bureau. On prend d'ailleurs bien soin de nous montrer sur sa table de travail, une photo de sa mère et sa femme, ce qui n'arrange rien, bien au contraire. Il y a aussi une autre édulcoration qui porte sur la séquence où les voyous incitent un chien berger allemand à violer une fille, qu'ils maintiennent à même le sol. Je pense que malgré cela, la diffusion de **491** sera problématique dans de nombreux pays.

— J'ai été frappé, dans ce film, par la nette prééminence donnée aux rôles masculins, ainsi d'ailleurs que dans Le Quartier du corbeau. **Cela m'a paru nouveau par rapport aux films de Sjöberg et de Bergman, où l'accent est surtout mis sur les personnages féminins...**

— Il ne faut pas trop généraliser. Dans **Le Péché,** comme dans **La Maîtresse** de Sjöman, tout gravite autour d'un rôle féminin. Dans **Un dimanche de septembre,** les deux sexes ont une importance à peu près égale, comme dans **Aimer,** de Donner. Ce sera aussi le cas dans mon prochain film, **Amour 64.** Dans le suivant, par contre, l'élément masculin dominera à nouveau. Tout dépend des situations à relater. Mais vous avez raison de faire remarquer que, contrairement à Sjöberg et Bergman, nous ne voulons pas nous cantonner dans l'observation exclusive du comportement féminin.

— N'attribuez-vous pas la recrudescence d'intérêt pour les personnages masculins à la découverte de jeunes acteurs, comme Thommy Berggren, qui joue dans vos deux premiers films et dans Un dimanche de septembre ?

— C'est un peu notre fétiche, notre Belmondo à nous ! Il vient du théâtre. Il appartient à la troupe du « Dramaten » (Théâtre royal dramatique). Il a débuté au cinéma il y a trois ans, dans **Pärlemor (La Mère idéale),** de Torgny Anderberg. Presque tous nos interprètes, d'ailleurs, viennent du théâtre. Cela leur donne une solide formation de base, et ensuite, on peut en tirer beaucoup plus. Ils vous comprennent à demi-mot.

Parmi la nouvelle vague de jeunes premiers, Lars Passgärd (**A travers le miroir, Le Péché**) et *Ingvar Hirdwall* (***Le Quartier du corbeau***) *sont les* plus prometteurs. Hirdwall joue en permanence au « Stadsteater » de Göteborg. Pour les autres rôles du **Quartier,** j'ai recruté le père, Keve Hjelm, au « Stadsteater » de Stockholm, la mère, Emy Storm, à celui de Malmö — où elle travaille, après un premier stage au « Dramaten » — et la fiancée, Christina Frambäck, au « Dramaten », où elle suit encore les cours de formation.

Jörn Donner : *En sondag i september (Un dimanche de septembre* : Harriet Andersson, Thommy Berggren).

— Sur ce plan-là, vous vous rapprochez de Bergman qui, lui aussi, choisit des acteurs de métier.

— En Suède, nous n'avons pas l'habitude de prendre nos interprètes dans la rue. L'homme, ou la femme, de la rue sont plutôt gauches et timides. Il faudrait les dégrossir, les débarrasser méthodiquement de leurs complexes, ce qui demanderait beaucoup de temps. Rien de tel en Italie, par exemple, où n'importe quel passant sait, d'instinct, jouer la comédie. Alors, nous préférons prendre des professionnels qui, eux, au moins, ont déjà subi leur période de « débroussaillage ».

Quand cela en vaut vraiment la peine, nous n'hésitons d'ailleurs pas à employer des non-professionnels. J'ai donné le principal rôle du **Péché** à Inger Taube, qui avait seulement posé jusqu'alors pour des photos de mode. La plupart des adolescents de **Raggare (Les Blousons noirs)**, d'Olle Hellbom, n'avaient jamais joué auparavant. Ceux de **491**, non plus.

— Il y a donc, là aussi, du nouveau dans le cinéma suédois...

— Oui, mais la plus importante innovation est, de toute évidence, la création de l'Institut de la Cinématographie, dirigé par Harry Schein. Nous étions submergés par les taxes gouvernementales, et désormais elles vont servir **intégralement** à subventionner nos entreprises. C'est un peu comme un filet pour les acrobates ; ils peuvent se permettre de sauter avec la plus parfaite assurance, car ils savent que, même s'ils risquent de rater un de leurs bonds, il y aura toujours quelque chose qui les attendra en bas.

(Propos recueillis par Jean Béranger.)

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

CERISY

Sur les plages normandes toutes proches, dans les prairies, dans le parc du château, dans la petite salle de conférences enfin, on parlait cette année à Cérisy (et l'on y parle beaucoup) du Diable, d'André Gide (à noter l'absence de Pierre Lachenay) et du Temps : temps des philosophes, des psychiatres, des musiciens, des peintres, des physiciens des romanciers, des cinéastes... Les décades sont divisées en journées, et celle du cinéma fut probablement la plus animée. Exposé liminaire d'Amédée Ayfre (qui devait trouver la mort quelques jours plus tard sur la route de Locarno), dressant un très minutieux catalogue des différentes catégories du Temps au cinéma, suivi d'une illustration particulière de Michel Estève (le Temps chez Bresson), débat enfin, animé par Alain Robbe-Grillet et Claude Ollier de remous contradictoires ou concordants : *Lola*, *La Corde*, *Cléo*, *Paris nous appartient*, *Marienbad*, *Les Fraises sauvages* permirent que les théories ne s'imposassent point trop au détriment des œuvres qui seules importent ; peut-être ne savons-nous guère mieux ce qu'est le Temps (Y'a pas qu'les automobiles-Qui font du cent), d'autant plus que le cinéma y ajoute comme on sait une spatialisation plus que kantienne... Du moins était-il réjouissant de voir le débat sur le cinéma empiéter sur celui du roman, tandis que le débat sur le roman prenait à son tour allure de dissertation cinéphilique (1). C'est sans doute à Jean Ricardou qu'il fut donné de faire le lien, avec sa très remarquable définition des « métaphores structurelles », et qui rendent compte aussi bien de Proust que de Lang, de Claude Simon que de Jean-Luc Godard. — J.-A. F.

EVIAN

Quatre films résument l'essentiel de cette seconde Semaine Internationale du Film 16 mm — en net progrès sur la première (l'année dernière, à Evreux).

Fabienne sans son Jules (ou, plutôt, « Cléo sans Jean-Luc »), de Jacques Godbout, Canada, Grand Prix, semble n'être d'abord qu'une fantaisie un peu racoleuse, et puis on se laisse entraîner par Fabienne dans ses répétitions, son tour de chant, son art de vivre... Le monde qui tourne autour d'elle est gagné par cet enthousiasme, nous aussi; le tour est joué.

Les Bûcherons de la Manouane, d'Arthur Lamothe, Canada, Prix des Critiques, est d'abord un modèle de relation texte-image : revendication ? Illustration ? De ces bûcherons, véritables serfs de la Compagnie, on ne saisit pas toujours les intentions. C'est la réalité : un commentaire d'une extrême précision technique. L'image suit, puis surprend peu à peu et acquiert une certaine dimension fantastique : c'est la fiction. Celle-ci reprend alors le pas sur la réalité : la veillée de ce groupe d'hommes sans femme, et toute la tristesse de ces grands enfants abandonnés à eux-mêmes, avec leurs espoirs, leurs rêveries, et qui chantent leur solitude. Les plans finaux où, « par 54° au-dessous de zéro, Hénaff ou Le Goenec (peu importe), dit « Beau Sourire », venu des vieux pays, de la Beauce ou de la Gaspasie, sortit les chevaux de l'écurie », sont parmi les plus magiques et les plus beaux du cinéma, tels ceux de la noyade d'Anju dans *L'Intendant Sansho*. L'homme avec ses bêtes est arraché à l'espace, pour se confondre avec la brume, elle-même confondue avec la terre recouverte de neige.

Des *Mauvaises Fréquentations*, de Jean Eustache, France, Prix spécial du Jury, Prix des Cinémas d'art et d'essai, je ne dirai qu'un mot : cf. ci-dessous. Partageant l'opinion de M. D., j'y renvoie.

Le Passager, enfin, de Jean-Louis Gros, France, Prix du Cinéma indépendant, est le film d'un homme d'âge mûr resté fidèle aux enthousiasmes de sa jeunesse : son amour tant du cinéma que des gens qui savent se battre pour leur idéal, s'impose à chaque plan ; les situations extrêmes appelant les sentiments extrêmes, tel est l'apport du cinéma classique américain. Et les simples champs contre champs sur l'homme et la femme assis, silencieux, écoutant à la radio les soldats du contingent en Algérie, sont d'une beauté qui évoque le Rossellini de *Rome, ville ouverte* : c'est clair, net, précis, efficace. L'engagement et la politique, aussi, sont affaire de mise en scène : cf., pour preuve a contrario, la plate illustration d'un sujet passionnant, *La Grande Grève des mineurs 63* ; décidément, ces derniers n'ont guère de chance en ce moment avec le cinéma (ni avec la politique).

Comme Tours l'avait fait pour le court métrage, Annecy pour l'animation, il était nécessaire de prendre le 16 au sérieux — non pour préférer un format à l'autre, mais pour faire cesser, au contraire, leur ségrégation. L'avenir est à l'intégration. — Ph. Th.

---

(1) A ce propos, nous nous permettons de citer le texte du message envoyé par la rédaction des CAHIERS aux « colloques de Cerisy », et qui n'a pu, faute de temps, y être discuté : « Messieurs, le Temps n'existe pas. C'est bien heureux, mais peu connu. Ou alors, s'il existe, ce sont les cinéastes, les poètes, les écrivains, les philosophes, les peintres, les architectes, les musiciens, et nous aussi, qui n'existent pas. Tôt ou tard, il faut choisir entre la vie et le temps, entre vivre et durer. En tout cas, l'un pas plus que l'autre ne sont à prendre au sérieux... Il aura fallu, pour concevoir cela, un éclair de la conscience, et 36 secondes pour le *mettre en forme*, 1'03 *pour le rédiger*, 24 h pour l'acheminer, mais un mois pour l'imprimer, bref, 20" pour le lire et l'éternité pour l'éprouver. Nous vous remercions de votre attention. » (N.D.L.R.)

Jean Eustache : *Les Mauvaises Fréquentations* (Aristide, Daniel Bart).

A FREQUENTER

Sous ce titre anodin : *Les Mauvaises Fréquentations,* se cache, avec bien trop de modestie, un métrage moyen pas du tout anodin de Jean Eustache.

Sujet : deux dragueurs s'épuisent tout un jour à draguer puis à baratiner. Mais ils en font trop ou pas assez, et le comportement de la fille leur indique clairement qu'elle les tient pour que dalle. Vexés, et pour au moins se dire qu'ils n'ont pas perdu leur temps, ils prennent cette mesquine revanche sur l'adversité, de lui faucher son portefeuille. Sur un coup de remords, ils le lui renverront (anonymement et vide d'argent) le lendemain matin.

Mais résumer l'histoire n'est rien. Il faut voir comme tout est rendu. Voir Paris exhumé de l'aura mythique dont le plus réaliste ne peut s'empêcher de l'entourer ; voir ce quartier et ces gens de Clichy-Rochechouart exsudant la tristesse, et ces deux petits touchants minables et leur navrante quête. Et il faut entendre la façon dont ils parlent du Quartier Latin dont ils analysent ou supputent les mœurs (à leur façon, mais très justement) comme on fait d'un pays lointain, et où (ô quadrillage psychologique) ils n'auront jamais le courage d'aller. Là, le dialogue est remarquable, mais même quand on ne le remarque pas, il continue de l'être.

Et il y a aussi le petit bal, qui fait un peu penser aux pathétiques petits bals à solitude du cinéma italien, mais l'esseulement y est plus terrible d'y être plus diffus, et le résultat est meilleur. Et, bien sûr, on pense aussi un peu au bal de *Pourvu qu'on,* mais alors, là, c'est bien meilleur que Pollet. De même, sur le sujet, on pouvait penser aux *Dragueurs* de Mocky, mais ici le sujet, justement (casse-figure au possible, et d'autant plus que mille fois tenté, mille fois raté), est meilleur, et le film est, de toute façon, plus réussi que ne l'aurait été le Mocky réussi.

Si, vu l'élan, on continue à faire dans la référence — bon moyen après tout de cerner ce film dans le cadre étroit de ce Petit Journal — on peut ajouter Rouch et Rozier, dans la lignée desquels il se situe.

Enfin, il faut se féliciter que le film soit en 16, car les en 35 vont à Tours, haut lieu du court-film à effets (engagés ou « avant-gardistes », en tout cas pédants), au lieu que celui-ci, dirigé sur Evian, y a obtenu deux prix. C'est justice, car en *plus de ce que* j'ai dit, il se trouve que ce film, parce qu'il est profond, dégage beaucoup de drôlerie. — M. D.

4 COTES DU TRIANGLE

Qu'avec *La Peau douce*, Truffaut ne nous ait parlé que de triangle, il faut en convenir, mais qu'on l'entende alors comme Hawks de ligne droite, ou de spirale Hitchcock : en géomètre donc, et constructeur.

La face commune des deux miroirs. — On a pourtant vu la critique aller jusqu'à faire appel, contre ce film, au regretté Truffaut des années 50 (qu'à cette époque elle adorait, bien sûr). Une critique qui prétend avoir bonne mémoire et souvenirs émus, mais dont on aurait souhaité qu'elle se rappelle, justement, la façon dont Truffaut parlait des films d'Hitchcock, moins fasciné par leurs prestiges formels immédiats que par l'architecture *et* la cohérence d'un univers riche de dédoublements, symétries, répétitions et images en miroir. Si, au lieu de rester le nez collé au film et d'accuser ensuite son auteur de myopie, on prend la peine d'un léger recul, comment ne pas voir dans les deux suspenses, les deux coups de téléphone, les deux séances de photos, les pile et face, insignifiant ou mortel, banal ou désastreux, d'un *même* possible, l'imprévisible multiplicité de visages d'un événement unique ?

Petits détails. — Etonnant alors, qu'on n'ait vu dans *La Peau douce* que touches subtiles, effleurements discrets, notations furtives et petits détails, fruits d'un impressionnisme parfois heureux, voire inspiré. Petits détails, soit, mais de quoi ? Un interrupteur de courant n'a rien de spécifiquement filmique, il faut donc entendre détails de la vie courante et du réel. En ce cas, les tableaux de Braque sont eux *aussi faits de petits détails*, puisqu'on y trouve assemblés pipe, guitare et compotier. Il se trouve que les détails de *La Peau douce*, on verra comment, se fondent en un tout qui est justement le film. Mais ne confondrait-on pas, par hasard, petit détail et gros plan ? Pourtant, *Le Guépard*, filmé le plus souvent en plan d'ensemble, est l'exemple même du film fait de miettes, et *La Peau douce*, riche de gros plans, *finalement un film* synthétique.

Réalisme et fait divers. — « Qu'est-ce que le *réalisme* ? », demandait Bazin : « intéresser à une histoire en la laissant sur le même plan de mise en scène que son contexte ». Refus donc des priorités, que Truffaut, bien que faisant le contraire exact, respecte à son tour (symétrie ?) : isolant l'objet du contexte sans le privilégier, séparant la partie du tout, mais son insignifiance est respectée, et sa neutralité ; choisissant un détail de l'ensemble, mais préservant son anonymat et le gardant *de tout pathétique*. Interrupteurs, leviers de vitesse, cadrans de téléphone, autrefois frères du fameux bouton de porte et comme lui dépositaire d'un avenir prévisible, ne sont plus ici que signes vidés de toute menace, auxquels seul le hasard ou le frisson de peur qui parcourt *La Peau douce*, pourra accorder ou non un rôle.

Informations. — Un tel film ne saurait être que froid. Fait divers, au sens ou Barthes écrit fait divers = information, générateur d'une émotion qui ne naît pas lors de notre rencontre avec le film, mais d'une réflexion sur notre façon de le recevoir (dans *Les Carabiniers*, les exécutions sommaires nous laissent indifférents, l'angoisse vient après coup, devant notre propre indifférence). Aussi, quand Nelly Benedetti *prend son* fusil, et un quart d'heure après abat son mari, c'est peut-être froid, dérisoire et canularesque, mais beau comme Charles Bickford et sa machine à écrire à la fin de *The Woman On the Beach*. Pour une fois, non la tarte à la crème du quotidien tragique, mais un tragique au présent : l'insignifiance donc, et la banalité. — J. N.

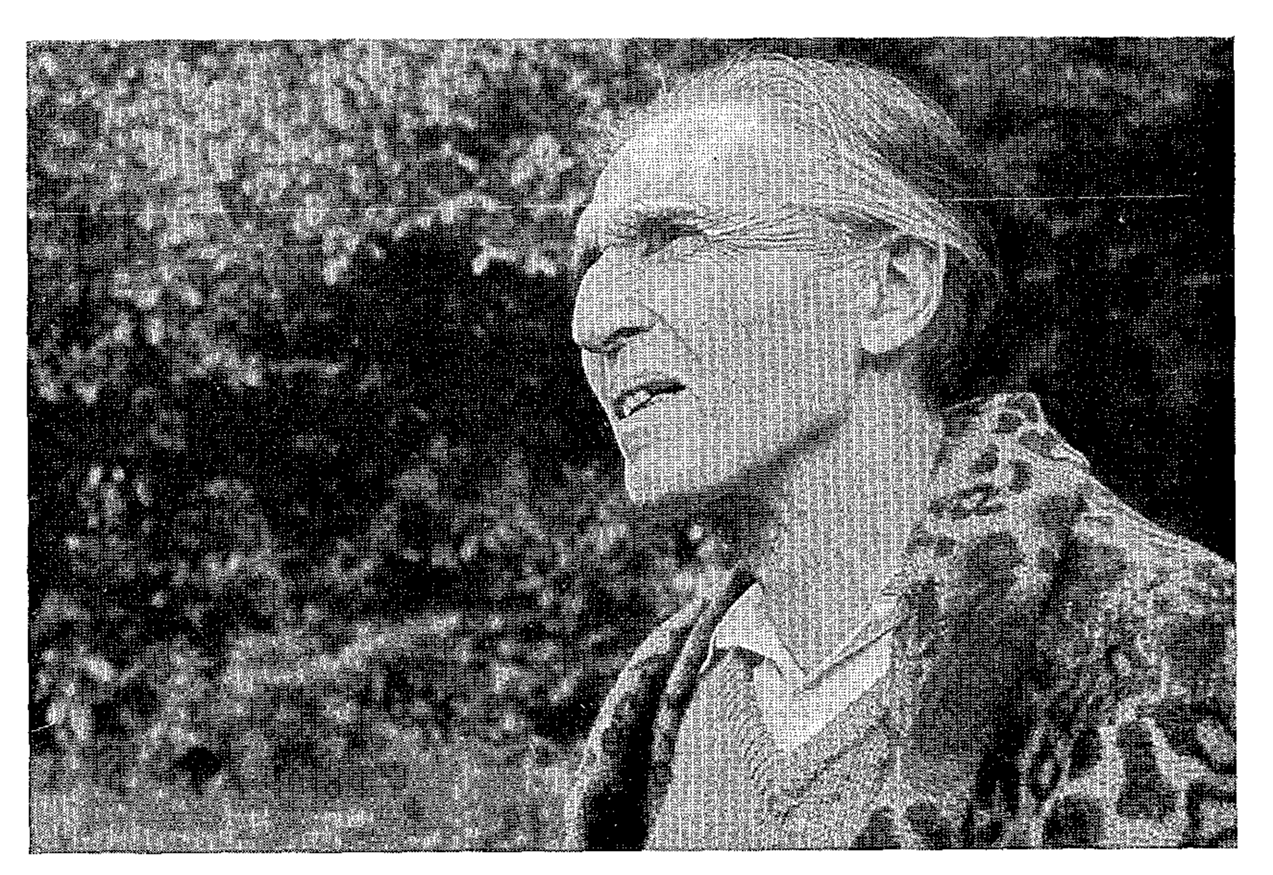
NE JETEZ RIEN

Mary Pickford, dit la légende, fit collection de ses films pour les détruire, quand le parlant et ses arrière-petites-filles l'eurent détrônée. Mais, maintenant que Harold Lloyd et Buster Keaton se sont ressuscités, la Sweetheart of America de jadis, et la contribuable la plus riche de Beverly Hills (73 ans et 11 millions *de dollars), se* dit heureuse de ne pas avoir cédé complètement à sa rage destructrice. Mrs Pickford va ainsi s'exhumer, et faire un show de TV de 90 minutes avec des extraits Mary Pickford des films de Griffith, Ince, DeMille et Porter. — A.M.

BULLETIN DE SANTE

C'est en Irlande, sa terre, que John Ford, *tournant Young Cassidy*, d'après la jeunesse de Sean O'Casey, est tombé malade. Plus ou moins gravement ? On ne sait. Son médecin, venu d'urgence, a recommandé le retour aux U.S.A. Le tournage, cependant, se poursuit sans Ford ; mais, comme Julie Christie (principal rôle féminin) est opérée de son côté d'une appendicite (rien de grave), on peut espérer que Jack Cardiff ne se consacrera *qu'à l'accessoire*.

Pour Allan Dwan (79 ans), il est à l'hôpital d'Hollywood, très malade, et probablement ne pourra-t-il plus faire de films.



Jean Fautrier (voici l'une de ses dernières photographies, par Pierre Zucca) est mort. Quel rapport avec le cinéma ? Aucun, sinon ceci : comme, devant le *Procès de Jeanne d'Arc*, il était difficile de ne pas songer à Fautrier, c'est à l'obstination et à l'œuvre de Robert Bresson que l'on pensait irrésistiblement en admirant la grande rétrospective du mois d'avril dernier, au Musée d'Art moderne. Disons que, comme l'un va exemplairement jusqu'au bout d'une certaine idée du cinéma, c'est au bout d'une certaine idée, et d'une *réalité*, de la peinture qu'alla l'autre, superbement : et, pour ne pas prolonger abusivement le parallèle, ces blocs chromatiques, ces courbes allusives, à la fois nus et nébuleuses, ces objets, visages, paysages voilés-dévoilés, brouillés-offerts, c'est ainsi que le cinéma lui aussi, du *Silence* à *L'Eclipse*, de *Muriel* à *La Femme mariée* (ceux-ci parents encore des sérigraphies de Robert Rauschenberg, si bassement attaqué aujourd'hui au nom de Bissière et Manessier comme il était jadis d'usage de mépriser Fuller au nom de Clément et Delannoy), commence à nous montrer le monde, plus obscur, plus confus semble-t-il d'être plus clair et plus simple... Et puisque sa mort nous empêche de joindre l'entretien avec Fautrier à ceux avec Boulez, Barthes et Lévi-Strauss, que ces Cahiers — du Cinéma, donc de l'art d'aujourd'hui — dédiés à Mizoguchi, le soient aussi un peu à Fautrier.

Tay Garnett (70 ?), Rouben Mamoulian (66) et King Vidor (64) semblent avoir pris définitivement leur retraite, quoique Vidor travaille sur un projet depuis quatre ans. Quant à Raoul Walsh (72), après *A Distant Trumpet*, il semble bien problématique que les compagnies d'assurances le couvrent pour un prochain film...

Si bien que, de toute une génération, celle des grands cinéastes américains qui connurent la fin du muet et les débuts du parlant, ne restent valides que Hawks, Hitchcock, Wyler et Capra... Le dernier carré va bien, merci. — A. M.

LOLITAS

Sept magazines de teenagers américains ont demandé à leurs lectrices de moins de vingt ans quelle était leur vedette masculine préférée. Le gagnant est le sexagénaire Cary Grant. Puis Rock Hudson, Paul Newman et Jack Lemmon (39 ans tous les trois); John Wayne (57), James Garner (36), Troy Donahue (28), Charlton Heston (40), Gregory Peck (53), James Stewart (57).

En laissant de côté le gamin Donahue, l'âge moyen est 46,6 ans. Avec Donahue : 44,8. — A.M.

Ce petit journal a été rédigé par Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Axel Madsen, Jean Narboni et Philippe Théaudière.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

Titre des films ↓ / Les dix →	Michel Aubriant	Robert Benayoun	Jean Collet	Jean-Louis Comolli	Michel Delahaye	Jean Douchet	Jean-André Fieschi	Jean-Luc Godard	Jacques Rivette	François Weyergans
Bande à part (J.-L. Godard)	★	●	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
La Vie à l'envers (A. Jessua)	★	★★★	★★		★★★	★★	★★	★★	★★★	★
Séduite et abandonnée (P. Germi)	★★★	●		★★★	★★★	★	★★	●	★★	★
Mort aux S.S. (E. et C. Petelscy)		★★★			●					
Paris When Ir Sizzles (R. Quine)	●	★★★	★★★	★★	●	★	★	★	★	★★
Erotica (Amours difficiles)		★		★	★★				★	
Le Gros Coup (J. Valère)	★★★	★	★		●	★		★	★	
Haute infidélité		★		★★	★	★	★★	●	★★	●
Duel au Colorado (F. McDonald)		★							★	
La donna scimmia (M. Ferreri)	●	★★★	●	★	●	●		●	★★	●
Guns of Wyoming (T. Garnett)		●				★★	●	★★	●	●
Une tentative sentimentale (Campanile)	★	●							★	
Station Six Sahara (S. Holt)		★★					●	★	●	
La Mort frappe (P. Henreid)		★							●	
L'Affaire Winstone (G. Hamilton)		★		●					●	
Yank in Viet Nam (M. Thompson)	★	●			●					
La Rancune (B. Wicki)	★	●			●	●	●	●	●	●
Pourquoi Paris ? (D. de la Patellière)	●					●		●		
Mystère sur la falaise (R. Neame)		●				●	●			
Le Tumulte (G. R. Hill)	●	●			●		●		●	
Une souris chez les h. (J. Poitrenaud)		●		●		●		●		●
Un soir par hasard (Y. Govar)	●	●				●	●	●		
Le Lys des champs (R. Nelson)	●	●		●		●	●	●	●	●

LES FILMS

Le voyageur et son ombre

AMERICA AMERICA (AMERICA AMERICA), film américain d'ELIA KAZAN. *Scénario :* Elia Kazan, d'après son roman. *Images :* Haskell Wexler. *Décors :* Gene Callahan. *Costumes :* Anna Hill Johnstone. *Musique :* Manos Hadjidakis. *Montage :* Dede Allen. *Interprétation :* Stathis Giallelis, Frank Wolff, Harry Davis, Elena Karam, Estelle Hemsley, Gregory Rozakis, Lou Antonio, Salem Ludwig, John Marley, Joanna Frank, Linda Marsh, Paul Mann, Robert H. Harris, Katharine Balfour. *Production :* Elia Kazan, 1964. *Distribution :* Warner Bros.

Les premières images offrent des documents, renseignent. Le commentaire prévient : un homme de notre temps, dont nous connaissons quelques œuvres et quelques obsessions (il le suppose en prononçant : « My name is Elia Kazan »), va raconter une histoire en se souvenant des récits de ses aïeux. Nous sommes mis au courant, initiés. Nous entendons : « 1896, en Turquie d'Asie, dans la province connue sous le nom d'Anatolie ». Voici d'abord des faits, histoire et géographie ; pas encore l'œuvre. Et l'œuvre peu à peu s'élaborera à partir de ce matériel.

Nul film n'a jamais évité vraiment d'être réaliste. C'est bien connu : même ceux qu'on dit abstraits (en tous cas souvent abstrus) se proclament tels par déférence au réel. D'emblée, *America America* se veut réaliste; on peut en effet suivre le film d'un bout à l'autre comme le récit très fidèle d'une expérience très précise, et qui ne décolle jamais, comme on dit. Il est vraisemblablement assez conforme au désir de l'auteur de voir dans le sujet du film un simple problème de l'émigration vers les Etats-Unis à la fin du XIXe siècle. D'où, par exemple, la nécessité d'un film très long, puisqu'il importait de faire ressentir les mille obstacles qui se dressent sur la route du jeune émigrant. Mais la critique s'est trouvée devant les secrets de Kazan comme les comparses du film vis-à-vis de Stavros : sans bien comprendre les raisons d'une telle obstination, d'une conduite si manifestement à contre-courant ; et tous d'aligner les contre-sens. Après *Splendor in the Grass*, ce grand témoin du cinéma le plus moderne, on n'a guère apprécié le nouveau départ de Kazan, qui sembla régression. Le sourire qui fut de mise alors, ne nous attardons pas à le chercher à Reims, il était plutôt du côté de Ratisbonne.

Quoi qu'il en soit, tout le monde peut se tromper, mais pour moi, je louerai l'audace et la beauté du propos de Kazan. Au lieu de lui chercher querelle sur le choix de son sujet ou de sa « manière », il vaut mieux lui faire confiance et on sait qu'il faut préférer les œuvres auxquelles l'auteur a été contraint. Or, il s'agit peut-être ici d'une confession. Mais, au moment même où Kazan filme ses souvenirs de famille, n'attire-t-il pas dans son film ces forces insaisissables que nous préférons approcher d'ordinaire dans le mythe ? Au moment où il semble modestement rapporter une histoire assez banale, ne tente-t-il pas d'enclore dans ses images, avec la plus belle prétention, le secret de toute image ? Bref, s'il annonce réalisme, n'est-ce pas pour indiquer un autre atout ? Et nous, qui nous croyions conviés à une partie de plafond, ne nous sommes-nous pas égarés dans une partie de contrat ? Ou encore, puisqu'on sait ce que bridge veut dire, ne soyons pas victimes de l'impasse ici tentée. Mais certains continuent à prétendre que bridge veut dire silence.

L'épaisseur cinématographique (comme la fameuse épaisseur romanesque) d'*America America* s'accumule autour du personnage central, et cela déjà : « un film avec un personnage central », voilà qui fait bien traditionnel, quand aujourd'hui l'art veut se détruire. Mais « le vrai rôle du tableau, c'est d'être placé sur le meuble pour remplir l'espace nu », affirmait dans un petit texte dont le titre importe : « La peinture doit se détruire », Fautrier à qui ainsi je rends hommage. La tradition ne s'appelle plus tradition lorsqu'on renoue avec elle, de l'autre côté des ruines. Après avoir résisté aux règles communes, Kazan ne capitule pas devant elles, et s'il offre aujourd'hui tout ce qu'on demande d'habitude au cinéma, son offre sans doute précède une autre demande, que nous confondons avec l'ancienne. C'est le *nouveau* cinéma qui a besoin d'un sujet (et d'un grand sujet), de caractères, d'aventures, de péripéties, de psychologie, etc. Et le premier besoin, c'est celui du réalisme.

Mais être à l'heure de Louis Lumière n'est pas une mince affaire. Surtout si l'on croit que l'inventeur du cinéma n'en fut pas le premier technicien, mais le premier artiste. Et du premier travelling le long du Palais des Doges jusqu'à celui que répète en ce moment une équipe dans tel studio, il y a un long chemin qui s'appelle l'histoire du cinéma, il n'y a aussi qu'un pas que chaque film doit franchir pour que nous le reconnaissions.

Si l'un des plus beaux films du monde est *Le Chat* de Lumière, c'est à cause de la ressemblance. Et pourquoi ce chat ressemble-t-il tant à un chat ? La chimie n'est pas en jeu ici, encore qu'un préfixe la ramènerait dans le jeu, mais pour pouvoir ressembler, il faut bien qu'un doute soit possible sur cette ressemblance même. C'est ce doute, introduit puis réfuté, qui offre au cinéma l'aventure sans quoi il n'est que machines. Réfuté ? Ce n'est pas toujours évident, et quand l'artiste dit : « Je recherche la ressemblance », il ajoute : « Ce qui est, pour moi, la ressemblance ».

Le chat de Kazan est un jeune Grec qui rêve à l'Amérique. Les Turcs ont conquis l'Anatolie, où il ne fait plus bon vivre, et son père l'envoie à Stamboul, où il fera venir toute la famille. Mais c'est l'Amérique que veut le garçon. Je dirai tout de suite qu'il y parvient, non sans quelques difficultés. D'ailleurs, ça n'avait déjà pas été si simple d'arriver à Constantinople. Pendant deux heures trois quarts, Kazan décrit la lutte que mène son héros pour parvenir à ses fins. Et quel chemin parcouru entre le mont Aergius et l'île de Manhattan : celui de l'adolescence à la maturité, de la générosité au calcul, de la fierté à la honte, c'est-à-dire, chaque fois, un renoncement. (On a essayé de réduire alors *America America* à je ne sais quelle apologie du salaud. Mais c'est la société qui crée le

Elia Kazan : *America America* (Stathis Giallelis).

salaud, et la critique de Kazan n'a pas à s'exercer sur un individu. Et puis, que ceux-là revoient *Touch of Evil !*) A chaque épisode, Stavros s'enfonce un peu plus — mais aux yeux de qui ? à ses propres yeux d'abord — et il semble chaque fois avoir atteint le fond, mais il se redresse pour apprendre un peu plus tard qu'il est possible de s'enfoncer davantage. Et cependant il se relèvera encore, puisque le temps le porte, et qu'il faut bien vivre, jusqu'à ce qu'il atteigne son but, « son grand projet », mais qui entre temps a changé de signe. Et de ce long voyage, il ne s'agit pas de dire qu'il n'a aucun sens, puisqu'il n'en a qu'un, en réalité. Et c'est le sens que peut avoir une flèche.

Kazan a fait un film qu'on peut voir à des niveaux différents (pourquoi il s'agit de le revoir, car aucun de ces niveaux n'est indifférent, et ils se supportent mutuellement). Il a su, au delà de toute signification littérale, illustrer ce mythe du voyage, de l'itinéraire, de l'épreuve. Et je pensais, en revoyant le film, à une illustration ancienne de ce mythe, qui m'est chère : *Le Fou errant* de Hieronymus Bosch, qu'on appelle aussi « L'Enfant prodigue », marcheur que le monde contraint au pessimisme (qui est encore santé). L'itinéraire, qu'il soit de la déchirure à la réconciliation ou l'inverse, est l'un des grands thèmes creusés par le cinéma, et les plus beaux westerns, par exemple, lui doivent tout. L'itinéraire, c'est-à-dire la durée, donc l'espace et le temps, ou le cinéma même. Ainsi la leçon de géographie et d'histoire qui ouvre *America* devient-elle méditation sur le cinéma.

On ne saurait se contenter de l'anecdote, ici. Non qu'il faille transformer le film, qui n'en peut mais, en quelque subtile parabole au second degré. Je crois que Kazan, lui, n'a pas voulu aller plus loin, *consciemment*, que cette anecdote. Mais il s'attarde avec un tel luxe de détails, et tant de raffinements, et un tel souci de réalisme, sur chaque épisode, qu'on n'a aucune peine à soupçonner la présence

d'une expérience inconcevable. Expérience d'un monde global qui se construit sous nos yeux, société de telle époque et de telle économie, où l'échange est accompagné par la contrainte et le don, expérience de l'enlisement et aussi du sursaut. Expérience d'une volonté qui n'est plus seulement celle du jeune Stavros, mais de l'homme et du cinéaste Elia Kazan. Expérience de cette lutte quotidienne *effarante*, que chacun mène, et qui modifie tout, tout le temps. Cette expérience, qui serait *simplement* celle de « la vie », donne forme et structure au film. D'où ces longues digressions, ces ruptures de ton et de rythme, l'irruption d'anecdotes inutiles, qui n'empêche pas le film d'avancer souverainement vers son terme, sans qu'il puisse jamais s'achever pourtant. Quoi qu'il montre, et par n'importe quel détour, Kazan ne s'éloigne jamais, ne se perd pas puisque chaque fragment auquel il se consacre est quasi inéluctablement rattaché aussitôt à l'ensemble. Il n'y a pas de pièces rapportées : c'est partout la même étoffe, le même courant auquel il faut s'abandonner.

A ce caractère grandiose du projet répond le côté un peu solennel du film, ce qui *lui donne un air* « vieillot » (je dirais plus volontiers un air « Dovjenko »). Dans une interview, Kazan disait : « Je vais m'efforcer de m'expliquer davantage en termes plastiques. » J'aime assez qu'un film aussi ambitieux, où de telles puissances sont mises en branle, prenne l'aspect d'une œuvre robuste, ferme, tranquille. A ses côtés, quelques uns, dont la finesse nous frappait, risquent de paraître chétifs. (Il s'était passé quelque chose de similaire à l'époque avec *Rocco et ses frères*.) Et pourtant, *America* ne séduit pas tout de suite, décontenance *plutôt*. C'est que Kazan a choisi de paraître démodé et il faut réfléchir un peu pour accepter en 1964 ces images et ce ton qui s'apparentent à ce qu'il est convenu d'appeler « les grands livres de la littérature universelle », presque tous écrits au siècle dernier. C'est un ton que Kazan n'a pas dû choisir volontairement, à priori, ni même de gaieté de cœur. Aussi bien, il n'a pas choisi non plus de parler du voyageur, puisqu'il voulait parler de l'émigrant (*ce qui pouvait revenir* au même, mais la manière dont Kazan s'acharne à particulariser son héros m'en fait un peu douter). Kazan, au départ, songeait à s'exprimer en termes plastiques. Ce ton, et le défi que lance le récit, ce n'est pas à Kazan qu'ils appartiennent, mais au film *lui-même* (qui les lui imposa. Ainsi Eckermann recueillit-il cette phrase de son fameux compère : « J'ai toujours cru le monde plus génial que mon génie. »)

America America est un rêve de Kazan. Or, du rêve l'auteur de « La Science des » ne considérait que l'élaboration (id est, commente Lacan, sa structure de langage). Si on ouvre ce rêve, on apprend lentement, non sans quelque trouble, sur la *présence* de quel désir il se construit et s'achève. « America ! America ! », s'écrie Stavros si souvent que ce petit discours devient son surnom ; dans une autre Anabase, c'était « Thalassa ! ». Cela dit, qui ressemble un peu à la prononciation de la syllabe mystique *Om*, qu'est-ce qui est dit, qu'est-ce qu'il faut encore dire ?

Kazan, dans ses prochains films, répondra.

François WEYERGANS.

Thomas et l'imposture

THOMAS GORDEIEV, *film soviétique* de MARC DONSKOI. *Scénario :* Marc Donskoi, d'après le roman de Maxime Gorki. *Images :* Marguerite Pilikhina. *Décors :* Piotr Pachkevitch. *Musique :* Lev Schwarz. *Interprétation :* Serguei Loukianov, Gueorgui Epifantsev, Pavel Tarassov, Alla Labetskaïa, Marina Strijenova, Maria Milkova. *Production :* Studios Maxime Gorki, 1960. *Distribution :* Les Grands Films Classiques.

Un film de Marc Donskoi est souvent une description des obstacles que rencontre le bonheur, obstacles d'autant plus sensibles que brille toujours une *lueur d'espoir* qui devient éclatante lors de la délivrance finale, du triomphe de la vie. Il suffit de songer à la fin de *L'Arc-en-ciel*, à cette arrivée fantastique de fantômes blancs dévalant à ski les pentes neigeuses, pour prendre la mesure de ces finals paroxystiques complètement joyeux (mais le souvenir du film sait bien les tempérer), auxquels Donskoi nous a habitués.

Il faut se rappeler ces constructions en abordant *Thomas Gordeiev*, puisque nous y trouvons une structure inverse. En regard de la naissance de Thomas, *saluée* dans les éclats de rire et les tintements de verres, la mort de la mère est de peu

d'importance et la rapidité des premiers plans, leur force, témoignent de la joie énorme du père. Toute tristesse serait impie et le ciel est remercié de ce bonheur dont la caméra relève les manifestations en gros plan sur les visages, en plan général dans la nature où court de bouche à oreille la nouvelle de la naissance. Ainsi s'ouvre le film, par l'hymne à la vie qui d'ordinaire les clôt.

Puis Thomas grandit, tenant les promesses faites par l'enfant des premières séquences. Néanmoins, en ce corps et en cette âme où tout est force et noblesse, se laisse deviner la présence d'un mal secret qui les ronge. Un mal déjà là bien avant les actes qui, en apparence, le provoquent (ainsi la punition à laquelle assiste Thomas, infligée par son père à l'un de ses hommes). A mesure que s'accroît la splendeur de Thomas se développe son mal intérieur qui, bientôt, l'emporte, et c'est la déchéance. Le film se présente ainsi comme un long démenti infligé aux premiers plans, même à l'œuvre entière de Donskoi, à moins que cette déchéance ne soit la seule manière de leur être fidèle et qu'elle ne soit du même coup la conduite la plus noble, déchéance physique mais accomplissement moral. Car c'est tout un monde qui est condamné par l'attitude de Thomas. Aussi, un des grands mérites du film tient-il à ce que, si l'aventure individuelle renvoie à un état de choses collectif, le psychologique au social, leur relation n'en est pas pour autant aussi simple, ces différents niveaux sont étroitement imbriqués et forment une trame complexe. Si, d'autre part, la vie de Thomas est d'un intérêt primordial, c'est en vertu de son irréductibilité. Elle renvoie à un contexte, mais n'est pas entièrement déterminée par lui. C'est la part de mystère que recèle la conduite du héros, la part de poésie propre à l'art de Donskoi qui abolissent les limites historiques et géographiques que le film pourrait avoir.

Cette histoire est en effet celle d'une révolte. Primaire lorsqu'elle répond aux motivations qui nous sont montrées — et la fugue de Thomas, les nuits dans une grange avec une fille, le radeau d'indésirables gratuitement lancé à la dérive devraient en ce sens être suivis d'un acquies-

Marc Donskoi : *Thomas Gordeiev.*

Thomas Gordeiev (Gueorgui Epifantsev, Maria Milkova).

cement au monde contre lequel a lieu cette révolte ; plus profonde, en fait, puisque c'est un consentement qui se produit, et que Thomas revient à l'univers qu'il avait quitté, mais en reste irrémédiablement séparé. Son retour n'est pas recul par rapport à son attitude passée, mais sa continuation, la seule manière de l'achever si tant est qu'elle soit achevable. Sa révolte est telle qu'elle ne peut envisager de transformer son objet, mais seulement le refuser passivement par un repli sur soi. Attitude classique, qui ne nous toucherait pas comme elle le fait si la mise en scène de Donskoi ne faisait beaucoup mieux que la donner à voir, si elle ne la complétait pas. Tout se passe en effet comme si l'impossible révolte de Thomas était poursuivie par la démarche de Donskoi, comme si la mise en scène poussait la conduite à sa limite, comme si l'art achevait la vie.

Qu'est la révolte de Thomas ? Un grand bruit dans un certain milieu, lorsque Thomas est important et que sa révolte peut encore sembler n'être rien ; un murmure, quand elle est tout mais qu'il n'est plus rien et que la caméra s'élève lentement sur des parapluies tous identiques. Engluée dans le cours des choses, réduite au rang d'événement parmi d'autres, comme effacée par la pluie qui s'abat, elle serait prise dans le devenir, n'était le mouvement d'appareil final qui renvoie à tout le film et nous dit que le cinéma, art du devenir par excellence (auquel il donne son unité), donne son sens à cette révolte. Par ce dépassement de ce qui est décrit, *Thomas Gordeiev* est une magistrale affirmation de l'art, c'est-à-dire d'une révolte qui répond à celle de Thomas.

Car de la révolte qu'est l'art, Donskoi donne l'image la plus haute. Il est peu de films dont les plans nous marquent comme ceux-ci, et jamais peut-être n'avons-nous ressenti avec autant d'évidence ce qu'est un plan dans son essence. Ces cadrages minutieux captant une étroite partie du réel chargée de renvoyer à la totalité de l'œuvre comme de l'univers, ces gestes qui s'y déploient, parfaitement motivés, recevant de notre part une signification immédiate, mais aussi (et c'est le grand art) une signification *autre*, comme si l'excès de précision débouchait dans un au-delà qui est l'essentiel, — ces cadrages nous rappellent que le cinéma (l'art en général) est sélection. Face au réel dont il doit rendre compte, l'artiste ne peut qu'en refuser une partie ; mais entre le refus complet de l'esthétisme et l'accepta-

tion qui se veut totale (mais ne peut l'être) du réalisme (impossible), se situe l'attitude des grands artistes et, parmi eux, de Donskoi. Dans le premier cas, il y a bien une perspective de prise, mais l'œuvre est désincarnée, dans le second, c'est la perspective qui est absente et avec elle la création. L'art est nié dans les deux cas, tandis qu'il est affirmé par Donskoi comme impossible projet de saisir (de changer ?) le monde. Conquérir la réalité dans sa totalité est impossible, mais la grande tâche est d'unifier le réel en en redistribuant les éléments. Toute création artistique comporte ainsi une part de consentement et une part de révolte.

Ce qui éclate ici, dans le caractère structuré de chaque séquence et de chaque plan, dans les savants mouvements d'appareil et les cadrages recherchés, qui pourraient, dans un souci expressionniste de signification à tout prix, renchérir sur les intentions de l'auteur, et qui, comme chez Losey, établissent une distance entre le spectateur et le film. Mais Losey refuse de susciter l'émotion au profit de la lucidité, alors que *Thomas Gordeiev* veut toucher ; une chaleur s'en dégage et l'émotion surgit, triomphant par son intensité de procédés dont la froideur n'avait d'égale que la pureté. Ici, les moyens n'atteignent pas la fin qu'ils semblaient s'être assignée ou plutôt ils la dépassent, en quête de l'essentiel. La signification première des plans est modifiée par leur succession, la rigidité du cadre contredite par la mobilité de la caméra. Aussi ne trouvons-nous pas le mauvais traitement que fait subir à la réalité un style qui la malmène, mais un rythme propre à Donskoi, qui se soumet au réel et s'efforce d'en être le mode d'appréhension le plus souple.

Ce rythme, qui caractérise *Thomas Gordeiev*, parvient à rendre sensible, en la structurant, la durée même de la vie. Le travail de destruction du temps plane sur ce film russe et le rapproche de certains films américains où la durée n'est pas une simple conception de l'esprit, mais le temps vécu, le temps qui creuse les visages. Thomas et le monde qui l'entoure ne sont jamais envisagés de manière statique mais toujours dans leur évolution. Ce qui, loin de nous faire songer à l'écoulement d'un fleuve, image erronée de la durée, nous donne à sentir celle-ci comme rythme, c'est-à-dire — nous le savons depuis Hegel — dans la vérité du passage dont l'écoulement n'est que la déliquescence. Le film choisit un certain nombre de moments de la vie de Thomas et les réunit, laissant ainsi s'effacer l'accidentel pour que se détache une constante essentielle. La première et l'ultime rencontre de la dame au petit chien ne sont pas alors deux moments arbitrairement immobilisés, car elles rendent sensible le lent et irréversible travail du temps et le rythme même de la vie. Si bien que les séquences ont beau sembler se suffire à elles-mêmes, elles n'en renvoient pas moins aux autres fragments du film et au réel, puisque la fin est ouverte comme pour laisser au rythme qui a animé l'œuvre la possibilité de se poursuivre dans le silence qui lui succède, dans la vie.

Ainsi, la grande leçon de ce film, qui semble décrire dans un style rigide une attitude stéréotypée, est, en dernière analyse, de se tenir loin de tous les conformismes et de nous rappeler que l'essentiel (dans la vie comme en art) est toujours à réinventer. Le génie commun de Thomas Gordeiev et de Donskoi tient à ce qu'ils dominent la réalité (sans pour autant la déformer) en créant leur propre mesure. Aussi est-ce loin du réalisme socialiste que se situe la révolte de Donskoi, qui est celle de tout artiste aussi bien que celle de Thomas. C'est donc l'équilibre de l'art que nous trouvons à la place du formalisme. L'œuvre est admirable sur le thème de la négation et du désespoir, car elle n'est ni négative ni désespérée. L'art de Donskoi n'est donc pas révolutionnaire superficiellement, c'est-à-dire académique, il fait preuve d'une révolte autrement profonde, celle de toute création véritable.

Jacques BONTEMPS.

Les rêveries de la science

FREUD, THE SECRET PASSION (FREUD, PASSIONS SECRETES), film américain de JOHN HUSTON. *Scénario :* Charles Kaufman et Wolfgang Reinhardt. *Images :* Douglas Slocombe. *Décors :* Stephen B. Grimes. *Costumes :* Doris Langley Moore. *Conseiller médical :* David Stafford-Clark. *Musique :* Jerry Goldsmith et Henk Badings. *Montage :* Ralph Kemplen. *Interprétation :* Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks, Susan Kohner, Eric Portman, Eileen Herlie, Fernand Ledoux, David McCallum, Rosalie Crutchley, David Kossoff, Joseph Furst, Alexander Mango, Leonard Sachs. *Production :* John Huston-Wolfgang Reinhardt et George Golitzin, 1962. *Distribution :* Universal.

Les pays latins, on le sait, ont été les derniers à se laisser imprégner par les doctrines psychanalytiques, de telle sorte qu'à Paris il est encore de bon ton de sourire quand on vous parle de sexualité infantile ou de complexe d'Œdipe. Tout juste bon pour les Américains, ces grands enfants ! Le préjugé est tel qu'une partie de la critique a invité plus ou moins clairement sa clientèle à éviter le dernier film de Huston. Après tout, le grand coupable, c'est Huston lui-même. Quel besoin avait-il d'appeler son film *Freud* ? Car enfin, il s'agit moins d'une biographie du père de la psychanalyse que d'une *rêverie* sur un épisode bien déterminé de sa vie. Tout récemment, Mikhael Romm avait évité les malentendus en prenant pour héros des atomistes anonymes en lesquels les spectateurs soviétiques avaient pu découvrir plus d'un trait de leurs savants (*Neuf jours d'une année*). Il faut croire que les profondeurs de la psychologie choquent plus que celles de la matière. Soixante ans après sa naissance, la métapsychologie freudienne se heurte encore à des résistances qui ne sont pas toujours intellectuelles. Il n'y a là d'ailleurs rien d'étonnant : il existe dans le public une tendance fâcheuse à employer le mot « psychanalyse » dans un sens vague et général.

Aussi bien m'excusera-t-on si je commence par parler un peu de psychanalyse. Ainsi qu'on le verra, ce faisant, je ne m'éloigne nullement de mon sujet, qui est le film de Huston et non l'œuvre de Freud.

La psychanalyse a pris naissance dans la dernière décade du XIX[e] siècle (Freud avait alors largement dépassé la quarantaine) quand le Docteur Joseph Breuer communiqua à son jeune collègue Sigmund ses observations sur le cas dit d'Anna O. Dans une première phase, Freud appliqua la méthode cathartique de Breuer, qui n'avait pas d'effets thérapeutiques durables. D'ailleurs Freud éprouvait une certaine réserve à l'égard de l'hypnose, procédé incertain et fleurant la magie. Il recourut dans une deuxième phase à la suggestion à l'état de veille, procédé assez pénible, car le patient opposait toujours une forte résistance au médecin. C'est justement en éduquant les malades à abandonner toute attitude critique et à interpréter le matériel produit en vrac que Freud découvrit la règle fondamentale dite des associations libres (l'analysé doit tout exprimer, même si une idée lui paraît désagréable, absurde ou sans rapport avec le sujet). Dans le même temps, il dévoilait le « transfert » (le patient, au lieu de se souvenir réellement, se conduit envers l'analyste comme il s'était conduit dans l'enfance par rapport à des personnages de son entourage), la théorie de la sexualité infantile et une méthode d'interprétation des rêves. Qu'on me permette d'insister sur ce dernier point. Dans un ouvrage aujourd'hui classique, « La Science des rêves », Freud mettait en relief les procédés qui régissent nos songes : condensation (le contenu manifeste du rêve est un raccourci de son contenu latent), surdétermination (chaque élément manifeste dépend de plusieurs pensées latentes), déplacement (la charge affective se détache de son objet réel pour se porter sur un objet accessoire), dramatisation (la pensée conceptuelle s'exprime par des représentations visuelles), symbolisation (utilisation de symboles universels, culturels ou individuels), etc.

Si on tient compte des idées freudiennes que je viens de résumer rapidement, on ne peut s'empêcher de remarquer que Huston et ses scénaristes n'ont rien fait d'autre qu'appliquer quelques-uns des procédés du rêve à leur matière, c'est-à-dire à la vie de Freud entre les années 1882 et 1900. Voulez-vous un exemple de condensation ? Cecily représente, en dehors de la célèbre Anna O., plusieurs autres cas traités par Freud. Un exemple de surdétermination ? La démarche de Clift dans la deuxième partie du traitement de Cecily dépend de plusieurs idées qui sollicitèrent Freud à des moments divers de sa vie. Un exemple de dramatisation ? Le cas de Carl qui sert ici de déclic à l'auto-analyse de Freud. Un exemple de déplacement ? L'omission de la bonne de Freud au profit de sa seule mère dans ladite auto-analyse, etc. De sorte que le film, loin d'être une biographie de Freud, est davantage une espèce de rêverie sur un épisode déterminé de l'existence du père de la psychanalyse. Et cela me paraît d'une importance majeure pour la juste appréciation du film.

Tout d'abord, dans cette optique, deviennent inutiles les discussions sur la vérité historique de ce qu'on nous démontre à l'écran. Mais il y a plus : pour comprendre les intentions du metteur en scène, nous devons en quelque sorte psychanalyser son film. Huston semble insister sur deux choses : d'une part, l'évolution du cas Cecily, avec comme intermède le cas Carl et, d'autre part, l'auto-analyse de Freud. En somme, d'un côté, l'histoire d'une découverte scientifique et, de l'autre, un retour sur soi. Lorsqu'aux dernières images on voit Freud en butte au scepticisme et aux railleries de ses collègues et de ses amis, le vrai sujet du film de Huston s'impose à nous comme une évidence : l'irrémédiable solitude du savant. *Freud* jette alors une lumière rétrospective sur l'œuvre passée de son auteur. Le thème majeur de l'univers hustonien ne semble plus être celui de l'échec, mais bien celui de la solitude du chercheur (solitude de Toulouse-Lautrec, solitude du capitaine Achab, solitude des héros du *Faucon maltais* et du *Trésor de la Sierra-Madre*, etc.), parti à la découverte d'un trésor matériel, artistique ou scientifique. Mais dans *Freud*, on décèle quelque chose de très nouveau : alors que les héros hustoniens débouchaient jusqu'ici sur l'échec, Freud s'accomplit et s'épanouit. On comprend du même coup pourquoi Huston s'est arrêté à cet épisode de l'existence de son héros. Certes, une biographie complète aurait encore demandé plusieurs heures de projection. La vérité

Freud, the Secret Passion (tournage : Larry Parks, Susannah York, John Huston).

est pourtant ailleurs : après 1905, Freud est sorti de son isolement et la société de psychanalyse qui se constitua autour de lui ne cessa de se développer malgré des défections spectaculaires (Adler, Jung). Voulant traiter de la solitude du chercheur, Huston se devait d'arrêter son histoire au point culminant de cette solitude. Il nous donne en même temps une des plus belles séquences de son film : Freud, imperturbable quoique ému, continue à exposer sa doctrine tandis que ses collègues sortent les uns après les autres et que son meilleur ami le désavoue.

Ceci m'amène à parler de la mise en scène. Malgré les coupures qu'on sent à la projection (que devient par exemple l'affaire de la montre du père ?), le film est d'une construction achevée. Les séquences oniriques s'emboîtent parfaitement dans la teinte romantique que Huston donne à l'ensemble de son évocation. La caméra épouse le rythme de discussion parfois technique et traque les personnages pour saisir leurs gestes et leurs regards. Et peu à peu, Montgomery Clift se métamorphose en un Freud plausible, ce Freud que justement Breuer définissait : « Un homme intrépide, incroyablement audacieux sous son enveloppe de timidité ». Je reconnais que je n'ai pas aimé *Moby Dick* et que j'ai détesté *La Liste d'Adrian Messenger*. Mais comment ne pas admirer le style de cet étonnant *Freud*, où le réalisme débouche à chaque instant sur une espèce de fantastique à la mesure de ce fantastique intérieur qui nous habite, où un rythme haletant nous entraîne dans une folle course à travers un dédale de notions abstraites traduites en images ? Ce style enfin qui nous oblige à épouser la démarche même de Freud, à pénétrer avec

lui au fond de nous-mêmes. Car la réussite du film de Huston réside justement dans ce malaise que nous ressentons à la fin, dans cet écho qui retentit en nous après le film. Freud analysant Cecily et s'auto-analysant sous nos yeux, remue les eaux qui croupissent dans notre être. Si ce film finit par nous concerner, c'est qu'avant tout il est fait avec amour. On sent que Huston éprouve une sympathie complice à l'égard de son héros. Cet homme sec et grand, à qui on déniait toute possibilité de poésie, se révèle soudain poète.

Ce dernier aspect du film explique sans doute les réticences de maint spectateur et critique. En cette époque d'engourdissement, on n'aime pas qu'on vienne déranger son confort intime. J'ai rarement lu autant d'articles embarrassés, mal informés ou même de mauvaise foi sur un film. Les plus intelligents essaient de trouver coûte que coûte la faille qui leur permettrait d'exécuter Huston. Quelques-uns s'en prennent à l'auteur pour les commentaires de l'ouverture et de la fin, dits par Huston. De là à les attribuer à Huston lui-même, il n'y a qu'un pas : ils le franchissent allègrement : grandiloquents, déplacés, etc. Ils tombent mal, car, en fait, ces commentaires proviennent pour une grande part, d'un texte de 1917, dans lequel Freud disait que l'humanité s'était vue infliger trois grandes blessures au cours de son histoire moderne. La première, cosmologique, était le fait de Copernic qui osa dire que la terre était plus petite que le soleil et tournait autour de lui ; la deuxième, biologique, fut causée par Darwin, dont la doctrine semblait porter un coup à l'orgueil humain ; la troisième, psychologique, était la psychanalyse qui affirma, malgré les apparences, que l'homme n'était pas le souverain de son âme (« Une difficulté de la psychanalyse », 1917).

Dans un monde où la science devient toujours plus envahissante, des films comme *Freud* ou *Neuf jours d'une année*, par delà les questions esthétiques, acquièrent une importance immense. Ici, de plus, l'auteur tente d'engager un dialogue personnel avec le spectateur. Tout se passe, en effet, comme si Huston nous invitait à reconsidérer son œuvre passée à la lumière de ce nouveau film. Mais cela est une autre histoire...

Fereydoun HOVEYDA.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Péchés de jeunesse

BARNVAGNEN (LE PECHE SUEDOIS), film suédois de Bo WIDERBERG. *Scénario :* Bo Widerberg. *Images :* Jan Troell. *Décors :* Gunnar Frieberg. *Musique :* Jan Johansson. *Interprétation :* Inger Taube, Thommy Berggren, Lars Passgård, Ulla Akselsen, Gunnar Ohlund, Britt Jonsson, Stig Torstensson. *Production :* Europa Films, 1963. *Distribution :* Films de la Pléiade.

C'est l'histoire d'une fille qui fait la connaissance d'un garçon très bien, puis fait la connaissance d'un yéyé pas bien et fait l'amour avec lui dans une voiture, d'où bébé. Mais en fait le yéyé n'est pas si mal que ça puisqu'il finit par s'intéresser au bébé et à la fille. Celle-ci renonce alors au premier garçon pour ne pas épouser le second, et rester seule — momentanément ?

Le film est intéressant et personnel grâce à trois principes qui auraient pu donner un film inintéressant et pas personnel : 1° Widerberg s'inspire des apports godardo-truffaldiens; 2° il refuse de s'inspirer des apports bergmaniens, dont il prend même le systématique contrepied; 3° il s'attache, non moins systématiquement, à montrer, de la Suède, des aspects exactement contraires à ceux qu'en montrent les autres films suédois. Les jeunots se donnent-ils rendez-vous ? Ce sera devant une usine à cheminée fumante. Va-t-on chez lui ? Va-t-on chez elle ? Ce sera pour trouver un deux-pièces crasseux ou un petit appartement proprettement minable, etc. Sans oublier les parents de la fille : lui, abruti par la TV, elle, par le mariage.

Les résultats, petits ou grands, sont curieux : 1° PETITS. Comme Widerberg n'a tout de même pu ignorer le contexte contraceptif suédois, il fait dire à la fille, pour expliquer l'enceinterie, qu'elle a oublié son pessaire dans la poche de son autre manteau... Heureuse trouvaille. Autre trouvaille (mais au contre-coup malheureux) : voulant, une fois de plus, prendre ses distances, il fait dire à la fille : « Il paraît qu'à l'étranger ils appellent ça le péché suédois ! » Il aurait dû se méfier : à l'étranger, on appelle *aussi* les films comme ça ! 2° GRANDS. Il se trouve que Widerberg (j'y ai déjà fait allusion le mois dernier) a fini, bizarrement, par retrouver l'esprit bergmanien (entre autres, celui de *Monika*). Cela prouve ou vérifie que Widerberg a bien

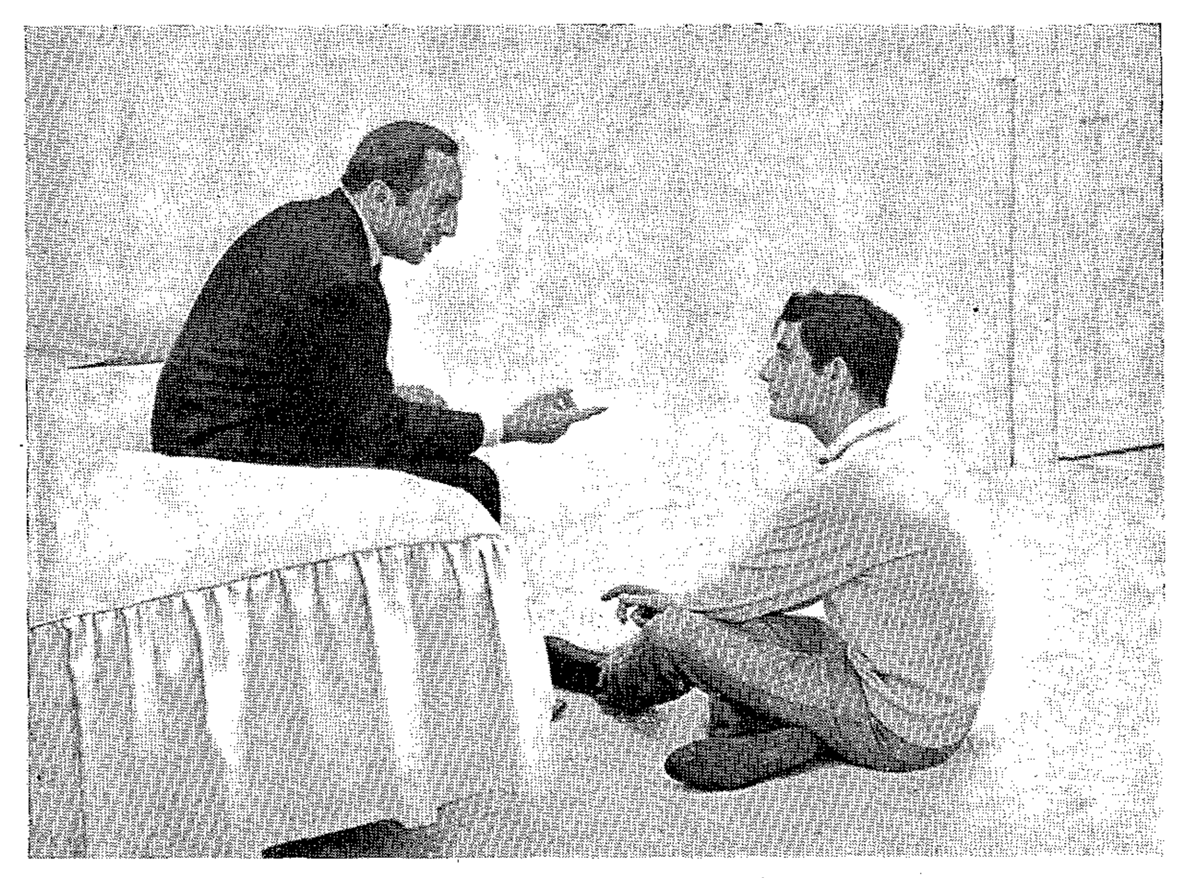
Bo Widerberg : *Barnvagnen* (Lars Passgård, Inger Taube).

compris la réalité suédoise puisqu'à vouloir aller contre Bergman il a fini par le rejoindre, lequel Bergman a dû encore mieux la comprendre puisqu'on ne peut éviter de le rejoindre sitôt qu'on veut la rendre.

L'un et l'autre, en tout cas, nous parlant de l'amour et de leur pays, nous confirment dans cette impression que, enfumé ou irisé, l'ennui suédois (puisque tant est qu'à l'étranger on appelle ça comme ça) est (pour paraphraser un de ces braves poncifs que sans doute déteste Widerberg) la froide surface sous laquelle frémit le chaud courant de la communication. Car toutes les histoires de Suède (y compris le récent et très beau film de Sjöman, *La Maîtresse,* trop peu apprécié en France) supposent au départ, chez les êtres qui les vivent, une sacrée dose de communicabilité (au fait : ne serait-ce pas de surcommunicabilité que souffre la Suède ?) Inversement, on voit ailleurs que les surfaces surchauffées cachent de frigides solitudes : la non-communication porte label d'Italie. Chacun en tirera les conclusions propres à son tempérament, mais tout le monde sera sûrement d'accord pour dire que c'est fou ce qu'on apprend au cinéma. — M. DELAHAYE.

Comme dans un miroir

LA VIE A L'ENVERS, film français d'ALAIN JESSUA. *Scénario :* Alain Jessua. *Images :* Jacques Robin. *Décors :* Olivier Girard. *Musique :* Jacques Loussier. *Montage :* Nicole Marko. *Interprétation :* Charles Denner, Anna Gaylor, Guy Saint-Jean, Nicole Gueden, Jean Yanne, Yvonne Clech, Robert Bousquet, Françoise Moncey, Jean Dewever, Gilbert Meunier, André Thorent, Bernard Sury, Jenny Orléans, Nane Germon. *Production :* A. J. Films, 1963. *Distribution :* Setec.



Alain Jessua : *La Vie à l'envers* (André Thorent, Charles Denner).

La Vie à l'envers propose une élucidation de la légendaire rupture, rupture entre une structuration arbitraire des choses (soumises à nos schèmes propres) et le développement arachnéen d'un ordre ou d'un désordre dont nous avons seulement l'intuition des répercussions.

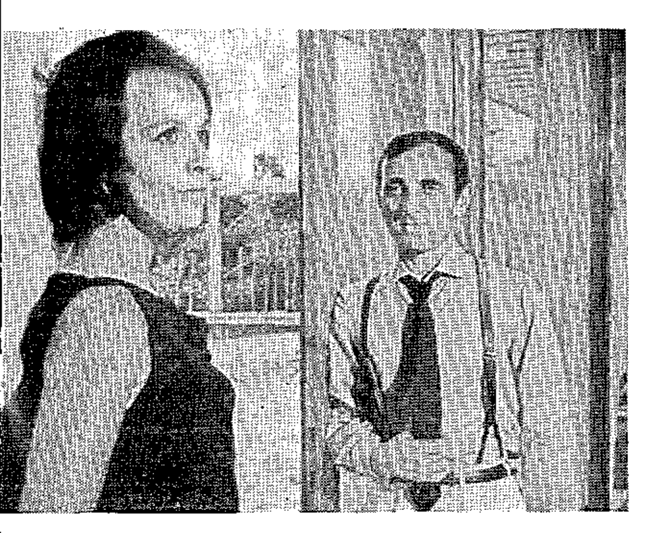
La démarche consiste à chercher — l'éventail des directions étant proportionnel à la complexité des questions — un *point*, souvent tangible et provisoire, d'interférence. Se mettre au diapason consiste ici à cesser de nous rapporter au monde, pour nous donner délibérément à son double, c'est-à-dire à nous même.

Se bornant à suivre l'expérience très particulière de son héros, Jessua procède par un balancement constant de la caricature à la neutralité. Peu à peu, les personnages extérieurs engendrent une extrême mobilité à laquelle s'oppose directement la fixité inaltérable du « malade », instaurant d'emblée une vision d'humoriste.

Peut-être faudrait-il situer cette œuvre par rapport à la ligne allant de *Philippine* au *Mépris*, dans la seule mesure où l'on y parle du corps, où l'on cherche la voie du geste. Mais, au lieu d'apprendre à déboucher sur quelque ouverture, le corps se replie ici sur lui-même jusqu'à l'immobilité pure et simple. A l'espace *trouvé* (la Corse ou Capri) se substitue l'effacement final du paysage (le mur blanc).

Le chemin proposé est visible — ce qui n'enlève rien des implications qu'il comporte — *à un seul niveau*, d'apparence anecdotique. Prenons l'exemple de la neutralité apparente du ton : elle ne participe pas du style, dont les éléments visent plutôt à l'amplification : effets sonores accentués, mouvements d'appareils enveloppant et développant les objets (arbre ou lampadaire).

Au contraire de Bresson, la dynamique des plans se réfère au schéma. Et le film prend alors sa véritable dimension, en définissant ses limites. Car, au lieu d'établir un rapport de liberté avec la mort (le dernier *Mabuse*), l'absence de décor, parce qu'elle reste inhérente aux obsessions du personnage sans entamer l'écriture, clôt l'aventure, méconnaissant la critique. — A. TÉCHINÉ.



Alta infedelta : Petri, Bloom, Aznavour.

L'amour sans larmes

ALTA INFEDELTA (HAUTE INFIDELITE), film italien à sketches. *Scénario :* Age, Scarpelli, Scola, Maccari. *Images :* Ennio Guarnieri (trois premiers sketches) et Gianni di Venanzo (dernier sketch). *Musique :* Armando Trovaioli. 1) *Scandaloso* (*Scandaleux*), de FRANCO ROSSI, avec Nino Manfredi, Fulvia Franco, John Francis Law. 2) *Peccato nel pommeriggio* (*Péché dans l'après-midi*), d'ELIO PETRI, avec Claire Bloom, Charles Aznavour. 3) *La sospirosa* (*La Jalouse*), de LUCIANO SALCE, avec Monica Vitti, Jean-Pierre Cassel, Sergio Fantoni. 4) *Gente moderna* (*Gens modernes*), de MARIO MONICELLI, avec Ugo Tognazzi, Michèle Mercier, Bernard Blier. *Production :* Gianni Hecht Lucari (Documento Film) - S.P.C., 1964. *Distribution :* Comacico.

Pour ce qui est des amours difficiles, les Italiens, qui s'y connaissent il faut le dire, se posent un peu là. (Et pour ce qui est du cinéma, d'ailleurs.) Bien sûr, ce n'est pas d'hier (Rossellini, Antonioni, Cottafavi...) Mais il y a quelque renouveau de manière dans cette façon de perpétuer, ou de rétablir, les difficultés de la communication, les faiblesses de l'union et les sévérités du sexe. Rares restent ceux (Olmi) qui prêtent encore quelque sérieux coupable aux penchants point réciproques ou mal assis. Il est plus rentable à tous points de vue, désormais, de faire de l'esprit sur les égarements du cœur. D'abord, c'est bien évident, parce que le sujet est des plus graves. C'est même, outre-Pô, un sujet d'inquiétude national. Ensuite, parce qu'une vision transie de l'amour ne peut manquer, là-bas, de détonner (ces films généralement se situent l'été). Enfin, parce que demeurent attachés au problème de la répartition des cœurs et des corps italiens encore quelques tabous, et cela, faut-il ou pas s'en réjouir, chez les yé-yé romains comme chez les princes siciliens.

Tous ces impératifs réunis, on voit que William avait fait complètement fausse route avec sa Giulietta. C'est à un besoin profond que répond l'expression superficielle des films italiens ; au-delà de Boccace ou de Casanova, c'est Pétrone ou le vieil Horace (le premier) qu'honore le cinéma latin en se montrant badin. Car on badine avec l'amour dans (par exemple, mais on aurait pu parler aussi bien d'*Erotica - Amours difficiles !*) *Alta infedelta*, quatre sketches. Le premier est un développement du « Latin Lovers » des *Monstres :* Franco Rossi s'amuse à invertir dans une forme assez libre (pour les cadrages) le thème de la double méprise. Le meilleur, celui d'Elio Petri, donne dans l'étrange et le sexodrame : un couple joue à être deux autres pour se réunir (non sans quelques contrastes antonioniens). Le moins bon, celui de Salce, avec la Monica au naturel, tout à fait démichelangélisée, c'est-à-dire plus angélique du tout, très fofolle et, curieusement, insensément loquace (elle dit des bêtises). Et, non moins curieusement, le sketch du vieux routier roublard Monicelli dépasse les autres pour l'audace et la perversité (Tognazzi ruiné vend sa femme pour un soir — Michèle Mercier — à son créancier — Blier).

La morale de ces histoires, c'est que d'abord la vieille vague italienne (Monicelli et, d'un autre côté, de Sica avec son fort bon *Ieri, oggi, domani*) s'est adaptée au ton nouveau avec bien plus de bonheur que la française. Puis, surtout, qu'il y a désormais entre cinéma commercial et jeune cinéma italien fort bon ménage, cordiale entente, sans que l'un ni l'autre n'y soit trop trompé ou trop jaloux. Et même, dans cet échantillonnage d'essais amoureux, c'est le plus commercial (Salce) qui s'en tire le moins bien, recettes comprises. De pareilles épousailles, parce qu'elles sont inconcevables ou par trop tristes en France (on se souvient du pauvre mélange des *Sept péchés...*), sont bienvenues, même si, fatalement, elles effacent une frontière de plus entre l'art et l'industrie. Mais on sait que ce genre de barrière ne protège, en fait, que l'industrie. Le jeune cinéma ne se tient pas pour privé, il prétend jouer sur tous les tableaux et n'est (un peu) à l'aise aujourd'hui qu'en Italie. — J.-L. COMOLLI.

Alta infedelta : Monicelli, Mercier, Tognazzi.

FILMS SORTIS A PARIS DU 17 JUIN AU 28 JUILLET 1964

10 FILMS FRANÇAIS

Le Chevalier de Maison Rouge, film en deux époques de Claude Barma, avec Michel Le Royer, Anne Doat, Annie Ducaux, Jean Desailly, François Chaumette. — Condensé en deux séances d'un feuilleton qui fit, dit-on, les beaux soirs de la télé ; on peut se contenter de la bande-annonce.

Les Gros Bras, film de Francis Rigaud, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Darry Cowl, Francis Blanche. — Les rigo-lards manquent de muscle.

Le Gros Coup, film de Jean Valère, avec Hardy Kruger, Emmanuèle Riva, Francisco Rabal, Jean-Louis Maury. — *Point de départ : un excellent roman de Charles Williams, mésaventures* d'un maître-chanteur amateur qui tombe sur plus fort que lui. On a malheureusement tout au long la désagréable impression que les adaptateurs n'ont pas très bien compris de quoi il s'agissait : trop de vertu, ou manque d'imagination ?

Nick Carter va tout casser, film d'Henri Decoin, avec Eddie Constantine, Daphné Dayle, Paul Frankeur, Charles Belmont, Barbara Sommers. — Après Coplan et O.S.S., autre grande figure du cinéma français (le « vrai » Nick Carter méritait mieux qu'être ainsi constantinisé). Dans ce conflit de titans, ce n'est pas Decoin et ce Carter avarié qui pourront couler Hunebielle.

Pourquoi Paris ? film de Denys de la Patellière, avec Monique Bertho, Charles Aznavour, Maurice Biraud, Bernard Blier, Danielle Darrieux. — Attiré par le C.V., Patellière, à partir de rushes à la Rouch, tente de mettre en scène ; mais il eût au moins fallu un solide parti pris de base. Faute de cet étai, la pyramide, construite sur un mètre flou, s'effondre : juste punition d'un vice, chez les épigones, chronique.

Le Réveil de la chair, film de Jean-Pierre Maulavé, avec Anne-Marie François, Dominique Vaneck, Yves Robin. — Problème arythmétique : deux femmes pour un homme et deux hommes pour une femme. *Si 3 fois 3 font 9, 2 fois 3 font-ils 6 ?* (ou l'inverse).

Rien ne va plus, film de Jean Bacqué, avec Achille Zavatta, Angelo Bardi, Jacques Grello, Ema Damia. — Quand le cirque abdique...

Une souris chez les hommes, film de Jacques Poitrenaud, avec Dany Saval, Louis de Funès, Maurice Biraud, Dany Carrel, Robert Manuel, Dora Doll. — Ne donne guère envie de jouer à chat.

Un soir... par hasard, film d'Yvan Govar, avec Annette Stroyberg, Michel Le Royer, Pierre Brasseur, Jean Servais, Gil Delamare. — Fantastique de quatre sous, qui avorte en espionnage à dix centimes. Même par hasard, il y a mieux à faire ce soir...

La Vie à l'envers. — Voir note dans ce numéro, page 65.

14 FILMS ITALIENS

Alta infedelta (Haute infidélité). — Voir note dans ce numéro, page 67.

Le Chevalier masqué, film en Scope et en couleurs de Roberto Mauri, avec Graziella Granata, Alfredo Rizzo. — Un loup qui manque de chien.

Città prigioniera (L'Arsenal de la peur), film de Joseph Anthony, avec David Niven, Lea Massari, Ben Gazzara, Martin Balsam, Michael Craig, Daniela Rocca. — Principe traditionnel : un valeureux petit groupe assiégé par des « méchants », dont le rôle est ici tenu par les insurgés athéniens de la fin 44 : c'est la seule, et douteuse, originalité de cet arsenal de poncifs.

La donna scimmia (Le Mari de la femme à barbe). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Erotica (Amours difficiles), film à sketches d'Alberto Bonucci, Luciano Lucignani, Nino Manfredi et Sergio Sollima, avec Fulvia Franco, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Lilli Palmer, Enrico Maria Salerno, Catherine Spaak, Nadja Tiller, Bernhard Wicki. — Quatre sketches d'après quatre écrivains ; retenons les deux derniers, Soldati-Bonucci (petit voyage en Sicile dont les éléments sont meilleurs que l'assemblage), et surtout Calvino-Manfredi : l'idylle muette, mais consommée, d'un permissionnaire et d'une jeune veuve dans un compartiment de chemin de fer, vingt minutes pleines de pièges très habilement déjoués.

La furia degli Apache (La Furie des Apaches), film en Scope et en couleurs de Joseph de Lancy, avec Frank Latimore, George Gordon, Lisa Moreno. — Molle attaque d'un coche de scène dont les occupants se réfugient dans un fortin où ils discutent et, surtout, gesticulent beaucoup. Tout dans les mains, rien dans l'Apache.

Le gladiatrici (Les Gladiatrices), film en Scope et en couleurs de Leonviola, avec Susy Andersen, Joe Robinson, Maria Fiore, Harry Baird. — Histoires de plaies et Lesbos : contre la « force brutale », fût-ce celle de cent et une pucelles, le héros a toujours Taur.

Horaces e Curiaces (*Les Horaces et les Curiaces*), film en Scope et en couleurs de Terence Young, avec Alan Ladd, Franca Bettoja, Jacques Sernas, Franco Fabrizi, Robert Keith. — Pas plus heureux qu'en 62, voici Horace devenu « un de la Légion » 64 et accusé de désertion. On bâille, hélas sans Corneille...

Kali Yug, déesse de la vengeance et *Le Mystère du temple hindou*, film en Scope, en couleurs et en deux époques de Mario Camerini, avec Paul Guers, Senta Berger, Lex Barker, Sergio Fantoni, Claudine Auger, Roldano Lupi. — Camerini plus indoué que jamais.

Maciste contro il Mongoli (*Maciste contre les Mongols*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Mark Forest, José Greci, Ken Clark, Maria Grazia Spina, Renato Rossini. — Les Macistes sont de plus en plus absurdes ; ils devraient donc être de plus en plus drôles. Ils le sont de moins en moins.

L'Or des Césars, film en Scope et en couleurs de Sabatino Ciuffini, avec Jeffrey Hunter, Mylène Demongeot, Massimo Girotti, Giulio Bosetti. — Le trésor de la sierra égyptienne : il faudrait de plus madrés chasseurs pour l'empocher.

Questo mondo prohibito (*Ce monde interdit*), film en Scope et en couleurs de Fabrizio Gabella. — Supposons que Cespedes, Quasimodo, Rochefort, Vailland ont été les victimes inconscientes de cette escroquerie : coller, sur des plans grotesques, un commentaire hypocrite nous mettant en garde contre les commerçants sans scrupules qui, chaque jour, exhibent ces horreurs... Il est plus grave que beaucoup ne voient nulle différence entre *ça* et *La donna nel mondo*.

Sedottà e abbandonata (*Séduite et abandonnée*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Un tentativo sentimentale (*Amour sans lendemain*), film de Pasquale Festa Campanile et Massimo Franciosa, avec Françoise Prévost, Jean-Marc Bory, Gabriele Ferzetti, Leticia Roman, Barbara Steele. — Roman-photo digest de l'œuvre d'Antonioni : l'air des conventions du temps, mixées par deux trop habiles scénaristes. Mais l'Italie ne cesse pas d'être photogénique.

10 FILMS AMERICAINS

America America (*America America*). — Voir critique dans ce numéro, page 55.

The Best Man (*Que le meilleur l'emporte*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Feu sans sommation, film en Scope et en couleurs de Sidney Salkow, avec Audie Murphy, Merry Anders. — Le sale cow-boy finit par prouver qu'il n'en est pas un. L'auteur, lui, tel qu'en lui-même...

Gunfight at Comanche Creek (*Duel au Colorado*), film en Scope et en couleurs de Frank McDonald, avec Audie Murphy, Ben Cooper, Colleen Miller. — Classique scénario policier (le flic qui se fait passer pour hors-la-loi et s'introduit dans la bande) déguisé en western. La construction de l'intrigue est impeccable ; grâce à elle, le schématisme de la mise en scène peut passer pour ascétisme.

Guns of Wyoming (*Cattle King*) (*Les Ranchers du Wyoming*), film en couleurs de Tay Garnett, avec Robert Taylor, Robert Loggia, Joan Caulfield. — Plaidoyer poussif en faveur des pauvres grands éleveurs qui sont bien obligés, ô Vidor, d'enclore leurs prairies de barbelés et de se protéger contre l'abolition des barrières douanières. Ennui mortel de la sénilité.

Lilies of the Field (*Les Lys des champs*), film de Ralph Nelson, avec Sidney Poitier, Lilia Skala, Lisa Mann. — Bonnes sœurs et bon noir : aquarelle pieuse aux gens de couleur sans danger. Sommeil temporel garanti.

My Six Loves (*Mes six amours et mon chien*), film en couleurs de Gower Champion, avec Debbie Reynolds, Cliff Robertson, David Janssen. — Bergerie pas même musicale : le chien fait semblant d'y croire.

Toys in the Attic (*Le Tumulte*), film en Scope de George Roy Hill, avec Dean Martin, Geraldine Page, Yvette Mimieux, Wendy Hiller, Gene Tierney. — Du sous-Tennessee Williams (soyons indulgents) mis en scène par un sous-Kazan (ce n'est plus de l'indulgence, mais de la bêtise...) : beaucoup d'agitation pour rigoureusement rien.

Who Is Buried in My Grave ? (*La Mort frappe trois fois*), film de Paul Henreid, avec Bette Davis, Karl Malden, Peter Lawford. — Policier à jumelles, mais à courte vue : cela ressemble beaucoup à l'idée que se faisaient de *Baby Jane* les champions du bon goût et de la demi-mesure. Ici, avec les trois strip-teases de Bette Davis, nous sommes comblés.

Who's Been Sleeping in My Bed ? (*Mercredi soir, neuf heures*), film en Scope et en couleurs de Daniel Mann, avec Dean Martin, Elizabeth Montgomery, Martin Balsam, Jill Saint-John, Macha Méril, Richard Conte, Yoko Tani. — Un séducteur télévisé subit tour à tour les assauts des femmes de tous ses amis : ce qui permet au scénariste de nous resservir cinq fois la même scène en se contentant de changer l'actrice ; comme, évidemment, rien n'arrive, mieux vaut rentrer dormir dans son lit (les *Cahiers* sont fatigués).

3 FILMS ANGLAIS

The Chalk Garden (Mystère sur la falaise), film en couleurs de Ronald Neame, avec Deborah Kerr, Hayley Mills, John Mills, Edith Evans. — Devant ces fadaises sans mystère, c'est nous qui restons de *marbre*. Deborah Kerr étend considérablement les attributions de la bonne à tout faire : elle psychanalyse les adolescentes, séduit les majordomes, réconcilie les familles, attendrit les procureurs. Mise en scène à la hauteur, bref, Neame de rien.

Station Six Sahara (La Blonde de la Station six), film de Seth Holt, avec Peter van Eyck, Carroll Baker, Ian Bannen, Mario Adorf. — Un petit groupe d'hommes isolés dans le désert et affolés par une femme fatale ; en 1930, par Sternberg, avec Marlène, pourquoi pas ? Aucune de ces conditions n'étant remplie, reste à méditer sur la vanité d'un cinéma référentiel, dont toutes les coordonnées sont mortes depuis plusieurs lustres.

That Kind of Girl (Eva s'éveille à l'amour), film de Gerald O'Hara, avec Margaret-Rose Keil, David Weston, Linda Marlowe, Peter Burton, Frank Jarvis. — Dernier avatar du cinéma à idées : le film prophylactique. Après l'excommunication, le gosse, l'avortement, le mariage réparateur et la vendetta, voici l'ultime danger du sexe : le microbe. A quand James Bond contre Gonocoque et Casablanca, nid de morpions ?

1 FILM ALLEMAND

Der Schwarze abt (Le Crapaud masqué), film en Scope de F.J. Gottlieb, avec Joachim Fuchsberger, Dieter Borsche, Grit Bottcher, Charles Regnier. — Hanté par le tout-venant de la pègre de cinéma, un château mal venu abrite un crapaud sans *venin*.

1 FILM POLONAIS

Ogniomistrz Kalen (Mort aux S.S.), film d'Eva et Czeslav Petelscy, avec Zofia Slaboszovska, Vieslav Golas, Jozef Kostecki. — Les Polonais, oubliant leur verve, *exécutent* sans conviction un devoir appliqué sur les toujours mêmes bons et toujours mêmes méchants.

1 FILM JAPONAIS

Kakushi-Toride no San-Akunin (La Forteresse cachée). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Gazette des Tribunaux

LE TRIBUNAL siégeant en l'audience publique de la TROISIEME CHAMBRE du Tribunal de Grande Instance de la Seine ; OUI Monsieur MOUZON, Vice-Président, en la lecture de son rapport ; En leurs conclusions précédemment développées et reprises à l'audience de ce jour et plaidoiries : Pierre RIVIERE, avocat, assisté de BARBET, avoué du sieur Claude Autant-Lara ; Georges KIEJMAN, avocat, assisté de JARRY, avoué du sieur Jacques Doniol-Valcroze, pris tant en sa qualité de rédacteur en chef que de gérant des « Cahiers du Cinéma »; du sieur Eric Rohmer, pris en sa qualité de rédacteur en chef des « Cahiers du Cinéma », du sieur Jean Douchet et de la Société des Editions de l'Etoile; C.-H. LEVY, avocat, assisté de JABBOUR, avoué de l'Imprimerie Centrale du Croissant, le Ministère Public entendu et après en avoir délibéré conformément à la loi ; Statuant en MATIERE ORDINAIRE et en PREMIER RESSORT ; — Attendu que dans son numéro d'octobre mil neuf cent soixante et un, le journal « Cahiers du Cinéma » a publié sur le film d'Autant-Lara « Tu ne tueras point », l'article suivant : « TU NE TUERAS « POINT » « Bien que l'on nous accuse souvent « de parti pris, nous espérons tellement qu'un « mauvais cinéaste, ayant quelque réputation, « puisse un jour réaliser un bon film que nous « étions impatients de voir le dernier AUTANT- « LARA. Mal nous en prit. « Tu ne tueras « point », on s'en souvient, hante les rêves de « notre Claude national depuis bientôt dix ans. « Enfin, s'armant d'un grand courage, AUTANT- « LARA partit pour l'étranger réaliser ce film « sur l'objection de conscience. Il nous est revenu « à Venise, sous le drapeau yougoslave, honni et « méprisé par notre délégation officielle, qui avait « reçu ordre de se montrer offusquée. Sur un « sujet délicat et brûlant, AUTANT-LARA, aidé « de BOST et AURENCHE, nous a servi une œuvre « d'une rare grossièreté, tant dans l'inspiration « que dans l'exécution. Si l'on peut déterminer « une constante, un thème dans l'œuvre du « cinéaste, c'est bien celui de l'impudeur. La façon « dont la caméra regarde le héros et les événe- « ment de cette histoire est aussi sale, laide et « basse que celle dont AUTANT-LARA regardait « le slip de Danièle GAUBERT dans « Les Régates « de San Francisco ». Tout est faux dans ce film, « tout y est répugnant. Et tout est mis en œuvre « aussi pour émouvoir les plus sordides sentiments

---

« *du public.* C'est le film d'un sexagénaire atteint « de sénilité, si effrayé par son impuissance *et* « par la venue de la mort qu'il se réfugie dans « la mystique rassurante de l'Apocalypse dont il « veut se *faire le prophète.* La Conférence de « Presse qu'il a donnée fut le spectacle le plus « minable et le plus pitoyable auquel j'ai assisté « depuis longtemps. Suzanne FLON, cette très « grande comédienne, a obtenu, *pour quelques* très « rares apparitions, la Coupe VOLPI d'interprétation « féminine. Petite contribution supplémentaire à « *la bêtise ; elle* y est franchement mauvaise « comme tous les autres acteurs » ; Attendu que l'auteur du film cité dans l'article, estimant qu'atteinte a été portée à sa probité professionnelle et en outre à sa *personne, assigne* Doniol-Valcroze et Eric Rohmer, directeurs de publication, la Société « Editions de l'Etoile », éditeur, Jean Douchet, *auteur* de l'article, et l' « Imprimerie du Croissant », l'imprimeur, conjointement et *solidairement* entre eux, en paiement d'une somme de cinquante mille francs, à titre de dommages et intérêts, en réparation *du préjudice* que le demandeur aurait subi ; qu'en outre, celui-ci sollicite la publication du jugement ; Attendu que l'imprimeur, qui s'est borné à exécuter la commande d'un éditeur connu et responsable de la *publication, conclut,* à juste raison, à sa mise hors de cause ; Attendu que les autres défendeurs objectent, d'une part, que le *reproche d'impudeur* et de grossièreté gratuite ne saurait, en l'absence de mauvaise foi, *constituer,* de la part du critique, une atteinte à la probité de l'auteur du film, d'autre part, que l'âge réel de celui-ci n'a *pas été indiqué* explicitement, le critique s'étant borné à juger l'œuvre elle-même, comme celle d'un sexagénaire effrayé par son impuissance ; Attendu qu'après l'autorisation donnée par la censure, il n'appartient pas *au Tribunal* de porter un jugement de moralité sur l'œuvre, ni d'ailleurs de s'ériger en Académie, pour en apprécier *le mérite ;* Attendu que les notions de pudeur et d'impudeur, de vrai et de faux, de beau et de sordide, sont tellement subjectives, qu'il est impossible, sauf preuve, non rapportée en l'espèce, que le critique a agi *malicieusement* et sans nécessité professionnelle, de dire qu'atteinte a été portée à la probité de l'artiste, parce qu'on lui *reproche* l'absence des qualités ci-dessus énumérées ; Attendu que de tous temps, *les critiques* ont exprimé sur ces sujets les opinions les plus contradictoires ; que, par exemple, Zola, présenté par les uns *comme le type* même du réaliste exact et scrupuleux, a provoqué chez d'autres, notamment à l'époque de la publication en feuilleton de « l'Assommoir », des protestations indignées, suivies de nombreux *désabonnements* du journal « Le Bien Public », motivés par l'accusation de bassesse, de grossièreté gratuite et d'appel *aux sentiments* les plus sordides ; Attendu qu'inversement, l'art d'Ingres a été opposé, de son temps, à celui de ses adversaires, pour la pureté de la ligne et l'idéal des conceptions, alors que, depuis, des *critiques, peut-être* plus perspicaces, ont parlé de son réalisme, décelant dans des toiles telles que le « Bain Turc » et « l'Odalisque à l'esclave », un érotisme d'autant plus exacerbé, qu'il est contenu et *refoulé, les uns* ayant considéré comme très pures des œuvres où d'autres trouvent la sollicitation la plus aiguë des sens ; *Attendu que,* dans ces conditions, la sincérité du critique, fût-il seul de son avis, exclut la faute, alors même qu'il y aurait préjudice très *grave ;* qu'en l'espèce, on ne saurait lui reprocher d'avoir été choqué par le slip d'une actrice, dans l'une des scènes qu'il estime laides et basses ; Attendu, par contre, que si la connaissance de l'œuvre *implique celle* de la personnalité de l'auteur, il n'est pas permis d'injurier ; qu'en l'espèce, le critique a outrepassé ses droits en écrivant : « c'est le film d'un sexagénaire atteint de sénilité, effrayé par son *impuissance » ; qu'au* lieu de porter un jugement sur l'œuvre, à travers l'homme, il a visé ce dernier, effectivement âgé *de plus de soixante ans,* avec une sorte de haine, sans d'ailleurs établir un rapport de cause à effet entre l'âge et la valeur du film, puisque, au contraire, le critique considère l'impudeur, prise dans le sens *large de grossièreté inutile,* comme une caractéristique constante de l'œuvre tout entière ; Attendu que l'action est, en conséquence, en partie fondée, que cependant, la demande est très exagérée, l'excès même des termes *ci-dessus* rapportés n'étant pas de nature à porter au demandeur un préjudice matériel ; Attendu, d'autre *part, que le Tribunal* doit éviter de sanctionner indirectement l'exercice normal des droits de la critique ci-dessus définis ; Attendu que les querelles d'auteurs ne peuvent se vider qu'en dehors de la justice, du moins *sur le plan artistique ;* que parfois les louanges suivent les éreintements, Autant-Lara, par exemple, étant classé (« *Nouvelles Littéraires* », deux janvier mil neuf cent soixante-quatre), avec Clouzot, Clément et Delannoy, parmi les représentants de la « qualité française », dans un article où se pose la question de savoir si *le groupe de la* « Nouvelle vague », lui-même attaqué férocement dans d'autres tribunes et auquel de grands mérites sont reconnus, s'est éloigné autant qu'il le pense de la littérature et du cinéma dit « de Papa » par *les jeunes* auteurs ; Attendu que le Tribunal possède des éléments d'appréciation suffisants pour fixer à un *franc le montant* du préjudice purement moral qu'ont fait subir au demandeur, non pas des critiques très dures et sincères jusqu'à preuve, non rapportée, du contraire, mais des attaques injustifiées contre sa personne *et son âge ;* Attendu qu'il échet d'ordonner la publication du présent jugement « in extenso », non pas dans plusieurs *journaux,* mais seulement dans celui des « Cahiers du Cinéma », où la faute a été commise ; **PAR CES MOTIFS** — Met hors de cause la Société « L'Imprimerie Centrale du Croissant » ; Condamne les autres *défendeurs, conjointement* et solidairement entre eux, à payer au demandeur, la somme d'un franc (1 F), à titre de dommages et intérêts, en réparation du préjudice moral qu'ils lui ont causé, et dont ils sont tous *responsables;* Ordonne la publication du jugement, à leurs frais, dans le journal des « Cahiers du Cinéma », et ce, *à titre de dommages* et intérêts supplémentaires ; Les condamne aux dépens, dont distraction à BARBET, avoué, aux offres de droit, sauf les dépens de la mise en cause de l' « Imprimerie Centrale du Croissant », *qui resteront* à la charge du demandeur.

Fait et jugé par Monsieur MOUZON, Vice-Président, Monsieur CRINON, Juge, et Monsieur CHARONNIER, Juge, en présence de Monsieur DU PORTAIL, Substitut, assistés de GERARD, Greffier, le sept janvier mil neuf cent soixante-quatre, TROISIEME CHAMBRE.

Nous prions nos lecteurs de noter notre nouvelle adresse : 5, rue Clément-Marot, Paris (8e). — Tél. : 225-93-34.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE et JACQUES RIVETTE

●

5, rue Clément-Marot - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nº 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
	138	**5,00 F**
	150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 89, 93, 97, 104.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques. chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

5, rue Clément-Marot, PARIS-8e (225-93-34)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jean Hohman
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.